UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE
Ecole doctorale Droit et Sciences humaines

Thèse présentée et soutenue par

Negin SHARIF

En vue d'obtention du Doctorat ès lettres

STRUCTURES ET ENJEUX DE LA RÉPÉTITION DANS *LA CHOUETTE AVEUGLE* DE SADEGH HEDAYAT : UNE POÉTIQUE DU RESSASSEMENT

Spécialité :
Littératures Françaises et Comparées

Sous la direction de :
Madame le professeur Catherine MAYAUX

Membres du jury :

Monsieur Jean-Claude Larrat, professeur à l'Université de Caen
Madame Catherine Mayaux, professeur à l'Université de Cergy-Pontoise
Madame Joanna Nowicki, professeur à l'Université de Cergy-Pontoise
Madame Myriam Watthee-Delmotte, professeur l'Université de Louvain-La-Neuve

Cergy-Pontoise, mars 2009

A Serge
A ma famille
A la mémoire de mon père
A la mémoire de Bruno

Remerciements

Ici m'est donnée l'occasion de remercier chaleureusement ma directrice de thèse, Madame Catherine Mayaux, pour ses conseils judicieux et ses encouragements.

Ma gratitude va également aux membres du jury qui ont accepté d'être présents lors de la soutenance et pour l'intérêt qu'ils ont montré pour mon travail.

J'adresse mes remerciements à ma famille pour sa patience et son soutien.

Ma gratitude va également à ceux et celles qui par leur amitié, leurs suggestions et critiques fécondes ou leur travail de relecture ont favorisé l'avancement de ce travail.

Je remercie bien sûr chaleureusement tous mes proches, parents et amis, pour avoir su être présents et compréhensifs tout au long de la réalisation de ce travail. Leurs remarques éclairantes et, plus encore, leur amitié, me furent de précieux encouragements.

TABLE DES MATIERES

Deuxième partie : La poétique du ressassement.p.171

Chapitre I : Les figures de la répétition...........................p.172

Chapitre II : La répétition de la thématique...................p.219

Chapitre III : Les formes intertextuelles.......................p.288

INTRODUCTION

« Le grand écrivain iranien fut un maître du crépuscule mais aussi des Lumières »[1], écrit Gilles Anquetil à propos de Sadegh Hedayat (1903-1951). Ce propos souligne l'existence d'une dualité chez l'écrivain et nous semble décrire aussi bien la personne que l'œuvre de Sadegh Hedayat dont *La Chouette aveugle*[2], fortement marquée par l'ambivalence. La voix d'Hedayat résonne à la fois mélancolique, lucide, inquiétante et humaine. Cette voix rare et multiple introduit la discordance dans le champ littéraire iranien de son époque, secouant aussi bien les dogmes littéraires classiques que les mœurs, les croyances et les superstitions de son pays.

En effet, l'époque d'Hedayat fut riche en bouleversements[3]. Trois ans après sa naissance eut lieu la révolution constitutionnelle[4], bouleversant autant le domaine politique et social que l'art et la littérature du début du siècle. La littérature persane jusque-là « classique » où prédominaient la poésie et les récits historiques a alors accueilli d'autres genres comme le roman.

Hedayat avait quinze ans lorsque éclata la première guerre mondiale qui entraîna la montée du nationalisme et des idées communistes en Iran. A 23 ans, il connut le début de la dynastie Pahlavi[5] et en 1941, il vécut l'occupation de l'Iran par les armées alliées : le nord par les Soviétiques et le sud par les Anglais,

---

[1] Gilles ANQUETIL, « Au cabaret du néant », in *Le Nouvel observateur*, 7-13 novembre 1996.

[2] Sadegh HEDAYAT, *La Chouette aveugle* [publié pour la première fois en 1936 en persan], Traduit du persan par Roger Lescot, José Corti, première édition 1953 [réédition 2000] : toutes les citations de ce livre dans notre travail sont extraites de cette édition.

[3] Pour tout ce qui concerne la vie, les réflexions et les idées d'Hedayat et les critiques faites sur ses œuvres, nous nous sommes fondée principalement sur le livre de M.F. FARZANEH, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*, José Corti, 1993, ainsi que sur quatre autres ouvrages écrits en persan : Mohamad SANATI, *Sadegh Hedayat et la peur de la mort* [Sadegh Hedayat va haras az marg], Téhéran, Nashre Markaz, 2002. ; Shapour JOORKESH, *La vie, l'amour et la mort selon Sadegh Hedayat, un nouveau regard sur « La Chouette aveugle » et d'autres récits d'amour d'Hedayat* [Zendegi, eshgh va marg az didgahe Sadegh Hedayat, Negahi tazeh be boofe koor va dastanhaye asheghaneye digar], Téhéran, Agah, 2000. ; M.A. KATOUZIAN, *Sadegh Hedayat, de la légende à la réalité* [Sadegh Hedayat, az afsaneh ta vagheiyat], Téhéran, Tarhe No, 1999. ; Mohamad GHASEMZADEH, *Sur la route humide : sur Sadegh Hedayat* [Rooye jadeye namnak : darbareye Sadegh Hedayat], Téhéran, Caravane, 2003. (Les traductions des citations des ouvrages en persan sont littérales et réalisées par nous-même).

[4] Cette révolution (1906-1911), premier événement dans son genre au Moyen-Orient, a eu pour conséquence la fondation d'un parlement iranien. Elle a ouvert la voie à des changements fondamentaux, entraînant ainsi une entrée dans l'ère moderne. De nombreux groupes différents se sont battus pour définir la forme finale de cette révolution, et toute la société fut finalement changée d'une manière ou d'une autre par celle-ci. De nouvelles institutions, de nouvelles formes d'expression et un ordre social et politique nouveau sont apparus dans le pays.

[5] La dernière dynastie iranienne avant l'avènement de la République Islamique (1925-1979).

événement qui entraîna l'exil de Reza Shah Pahlavi, le fondateur de la dynastie. La censure jusqu'alors très présente dans l'expression des idées s'est alors allégée. Un air de liberté souffla sur l'Iran, de nombreux journaux et ouvrages apparurent du jour au lendemain.

Daryush Shayegan philosophe et romancier iranien (né en 1935), note la place qu'occupe Hedayat dans cette société en pleine mutation et écrit que : « Hedayat est un écrivain de transition, un artiste pris dans l'étau étouffant de deux mondes : un Iran qui émerge timidement pour accueillir une modernité qu'il ne peut plus refouler et un Iran opiniâtre qui résiste avec acharnement à toute tentative de changement. Autant dire qu'il est un penseur de l'entre-deux, piégé entre l'agonie des dieux et leur mort imminente »[6]. En effet, Hedayat occupe une place marquante dans la littérature persane, participant à sa vitalité et à son renouvellement. Tôt venu à l'écriture (Hedayat écrit son premier essai en 1923 à l'âge de 20 ans), il fait partie d'un grand mouvement régénérateur de la production littéraire de cette époque.

Sadegh Hedayat vit le jour à Téhéran le 17 février 1903, dans une famille d'intellectuels. Il fréquente l'école française Saint-Louis et l'Alliance Française qui, installée depuis plusieurs années à Téhéran, détient une bibliothèque riche en œuvres littéraires. Hedayat y découvre Voltaire, Diderot, Hoffmann, Poe, Gobineau, Baudelaire, Dostoïevski, Maupassant et Tchékhov parmi d'autres. Parallèlement à ces lectures, il s'intéresse également au folklore et aux traditions de son propre pays.

Entre l'âge de vingt et de vingt-trois ans, il publie deux essais : *Les Chants d'Omar Khayam*[7] (publié en persan en 1923), et *De l'Homme et de l'Animal*[8]. Dans le premier livre, à partir d'un choix de quatrains de Khayam, Hedayat présente le poète et sa pensée dans un essai qui suscita un très grand intérêt dans les milieux intellectuels iraniens. En effet, Hedayat renouvelle l'interprétation *des Chants d'Omar Khayam* en rapprochant la pensée de ce poète à « celle d'autres grands auteurs tels Lucrèce, Schopenhauer, Goethe, Voltaire, Heine ou le Baudelaire des

---

[6] Daryush SHAYEGAN, « Un romancier de l'entre-deux », in *La Quinzaine littéraire*, 1/15 mai 1988.
[7] Omar Khayam (écrit aussi Omar Khayyâm) : grand poète, écrivain et savant persan (1048-1131). Livre traduit en français : *Les Chants d'Omar Khayam*, José Corti, 1993 [réédition 2005]
[8] *Ensan va heyvan* [L'homme et l'animal] (1924), dans *Majmoue neveshtehaye parakande* [Ecrits dispersés], Téhéran, Amir Kabir, 1956 [Essai en persan].

Paradis artificiels »[9]. Dans *L'Homme et l'animal*, Hedayat analyse les différences entre l'Homme et l'animal, évoque les droits des animaux, condamne le comportement injuste des êtres humains face aux animaux et incite les hommes à pratiquer le végétarisme.

Entre 1926 et 1930 Hedayat étudie en Europe : il passe quelques mois en Belgique, puis en France, à Reims, Besançon et Paris. Il retourne ensuite en Iran où il travaillera dans une banque. En 1936, il effectue un voyage en Inde dont il gardera une très forte impression. Il y écrit deux nouvelles en français, *Lunatique* (1936), publié ensuite dans le *Journal de Téhéran* (1944-45) et *Sampingué* (1936), publié ensuite dans le *Journal de Téhéran* (1944-45), et *La Chouette aveugle* (1936) en persan, tirée à 50 exemplaires à Bombei en Inde. Il en expédie la majeure partie à l'écrivain M.A. Djamalzadeh, nouvelliste exilé à Genève. Il se garde d'envoyer ses copies à Téhéran car il craint la réaction des intellectuels et de sa famille. Il portera d'ailleurs sur la page de garde la mention : «Publication interdite en Iran » et c'est seulement en 1941 que ce roman paraîtra de nouveau en feuilleton en Iran dans un quotidien iranien et à la même année aux éditions Amir Kabir à Téhéran, choquant une grande partie du lectorat. En effet, selon certains critiques de l'époque, *La Chouette aveugle*, par son écriture pessimiste et mortifère, décrit d'une manière symbolique « la situation politique de l'époque de Reza Shah »[10] et l'atmosphère écrasante du pays pendant cette période.

De retour à Téhéran, Hedayat fréquente un cercle d'écrivains célèbres[11] auquel il apporte son dynamisme. Il lit les quotidiens français et suit l'actualité des mouvements littéraires à l'étranger. Il participe aux traductions d'ouvrages français, (le français est alors la langue des intellectuels) comme *Le Mur* de Jean-Paul Sartre (la traduction est faite en 1945). Il est également rédacteur et conseiller dans la fameuse revue littéraire *Sokhan*.

En décembre 1950, il retourne en France et se donne la mort cinq mois plus tard, pour des raisons encore obscures et après avoir détruit ses derniers manuscrits.

---

[9] Avant-propos du livre (en français) signé par les abréviations B.F. : Sadegh HEDAYAT, *Les Chants d'Omar Khayam*, *op. cit.*, p.9.

[10] Mohamad-Ali KATOUZIAN, *Sadegh Hedayat, de la légende à la réalité* [Sadegh Hedayat, az afsaneh ta vagheiyat], *op. cit.*, p.167.

[11] Par exemple Sadegh Choubak (écrivain iranien 1916-1998) et Jalal Al Ahmad (écrivain et critique iranien 1923-1969).

L'œuvre d'Hedayat serait tombée dans l'oubli si José Corti n'avait édité *La Chouette aveugle* grâce à la persévérance de Roger Lescot pour faire connaître et publier ce livre. Dans *Souvenirs désordonnés,* l'éditeur José Corti écrit au sujet d'Hedayat (qu'il ne connut pas directement) :

> Un homme qui souffre d'un mal moral sans remède avant d'être un homme qui écrit ; être un homme hanté de démons qui ne se laissent pas prendre au leurre d'un récit comme microbes qui désertent l'organe qu'ils rongent pour courir à l'abcès de fixation. Les démons d'Hedayat n'ont pas lâché la proie pour l'ombre. La *Chouette* écrite, ils ont continué à l'habiter, jusqu'à ce que n'en pouvant plus, il en vienne à demander à la mort de l'exorciser. Ce chef-d'œuvre de littérature n'est donc pas œuvre de littérateur. Ce court récit n'est moins rien que gratuit. Si l'art en est grand, l'imagination n'y a pas de part ; elle ne l'a en tout cas, pas engendré. Ce sont les phantasmes de l'auteur, jaillis du plus profond de lui-même, qui ont pris corps, se sont emparés de lui, irrésistiblement. Il paraît que la libération n'était pas suffisante : Sadegh Hedayat s'est suicidé. A ce point, son histoire est banale. De même est banal qu'il ait choisi de mourir par le gaz, comme une petite bonne désespérée ou un vieillard sans ressources. Ce qui donne à son geste une dimension unique, c'est que, s'étant soigneusement calfeutré chez soi, il a anéanti par le feu la totalité de ses manuscrits avant de s'étendre pour mourir[12].

Dans l'introduction de *La Chouette aveugle,* Roger Lescot décrit également Hedayat par ces mots : « Il n'y a que peu à dire de sa vie extérieure. Son indépendance intellectuelle, sa modestie, sa pureté d'âme lui ont fait choisir en effet l'existence effacée et les souffrances d'un être d'élite qui se refuse aux compromis. Sa grande douceur de cœur, un esprit toujours prompt à saisir le ridicule des choses, son indulgence aussi pour ceux qu'il aimait, tempéraient seuls son mépris de ce monde ». (p.11)

Hedayat fut en effet quelqu'un de discret. L'homme ne s'inscrivait pas dans un quotidien ordinaire et balisé par des repères communs à un peuple attaché aux valeurs traditionnelles de la famille, des responsabilités et du devoir, ou encore du travail et de l'argent. Homme d'exil et de voyage, Hedayat se voulait fondamentalement un homme libre. Catherine Razavi, la traductrice de *Trois gouttes de sang,* le décrit ainsi dans son introduction :

[12] José CORTI, *Souvenirs désordonnés (…. – 1965),* José Corti, 1983 p.29.

> Sadegh Hedayat était de ceux qui n'acceptent pas de compromis, il méprisait les petits calculs et allait en droite ligne, avec au cœur, une révolte contre les conditions mêmes de la vie : la mort, la souffrance, la vieillesse, la laideur, contre les obstacles mystérieux que la nature érige et nous incite à vaincre par l'esprit philosophique qu'elle nous donne en contre-partie et dont sont issues les religions, les éthiques, les disciplines[13].

Dans son œuvre, Hedayat aborde plusieurs genres : essai, nouvelle, pièce de théâtre, roman, et utilise une écriture variée. Il écrit plusieurs recueils de nouvelles satiriques évoquant les mœurs populaires iraniennes, tableaux colorés d'un réalisme original et pessimiste [comme dans *Hâdji Agâ* (nom propre)]. Il attachait en effet une grande importance à ses origines. Il s'intéressait aussi à la Perse antique et à ses croyances empreintes de superstition et de magie. On lui doit de nombreuses traductions de textes pahlavis, et de nombreux travaux sur le folklore iranien. L'œuvre de fiction d'Hedayat se nourrit des milieux populaires, mais révolté par la trahison et l'hypocrisie, jusque dans ses relations, il porte également un regard critique sur la bourgeoisie et les politiciens.

Hedayat se disait athée et affichait un profond dégoût pour la religion. L'Islam représentait pour lui l'archaïsme, l'hypocrisie et l'escroquerie. Le recueil de nouvelles *Madame Alavieh et autres récits*[14] constitue une satire dérangeante et drôle des pratiques religieuses de son époque. Dans ce récit, Hedayat défie certaines convenances morales et linguistiques de son pays et de son temps par la mise en scène d'une femme du peuple exprimant à l'aide d'une accumulation de jurons et d'expressions vulgaires une sorte d'insoumission à la religion. Ce texte qu'Hedayat fit publier sous le manteau à deux cents exemplaires en 1933, ne fut connu que d'une petite minorité d'intellectuels et conserva une réputation d'œuvre maudite, sans doute parce que les outrances verbales de l'auteur rendaient compte, avec plus de franchise que n'importe quelle analyse sociologique, des excès insupportables d'une société qui refusait de les voir et de les reconnaître.

---

[13] Sadegh HEDAYAT, *Trois gouttes de sang et six autres nouvelles*, (première publication en persan en1932), Téhéran, Keyhan, 1959, p. III.

[14] *Madame Alavieh et autres récits* (première publication en persan en 1933), José Corti, 1997.

La Chouette aveugle constitue sans aucun doute le chef-d'œuvre d'Hedayat, « dérive hallucinatoire d'un fumeur d'opium, expérience onirique de la folie et du désastre »[15]. José Corti publie *La Chouette aveugle* en 1953, soit deux ans après la disparition de l'écrivain. L'éloge d'André Breton attire l'attention des critiques et fait connaître cette œuvre mondialement[16].

> C'est un livre d'une atmosphère lourde, oppressante, dans lequel le maléfice d'un rêve s'insinue dans la réalité, l'enveloppe, se noue à elle - et l'écrase. Ce n'est pas un cauchemar que narre un conteur habile, mais une obsession que celui-ci fait partager et à laquelle je ne sais pas que lecteur ait jamais pu échapper[17].

écrit José Corti. Hedayat demeura assez largement méconnu en Iran longtemps après sa mort, en raison de ses idées politiques, de son esprit critique, de son athéisme et de son suicide considérés comme contradictoires avec les principes islamiques. Depuis une dizaine d'années, quelques-uns de ces livres sont de nouveau publiés ou réédités. Certains critiques littéraires iraniens influents ont réussi à publier à nouveau des textes critiques sur Hedayat, chose rendue difficile depuis la révolution[18]. La plupart de ces ouvrages sont consacrés à sa vie, à sa personnalité et à la présentation de son œuvre dans une approche thématique et idéologique. Les analyses de la structure ou de la poétique de ses œuvres sont encore rares.

Nous pouvons néanmoins citer deux ouvrages critiques importants publiés (en persan) sur l'œuvre d'Hedayat : celui de Dr. Mohamad Sanati, *Sadegh Hedayat et la peur de la mort* [Sadegh Hedayat va haras az marg], propose une étude des thèmes majeurs et des mythes présents dans *La Chouette aveugle* et de leur interprétation du point de vue symbolique. Le deuxième est celui de Sirous Shamisa et s'intitule *L'histoire d'un fantôme* [Dastane yek rooh][19]. Il s'agit d'une critique psychanalytique et symbolique de *La Chouette aveugle* fondée sur la pensée de Jung et sa psychanalyse.

---

[15] Roland JACCARD, « Sadegh Hedayat, l'étrange Iranien », in *Le Monde*, 11 septembre 1987.
[16] Voir la citation d'André Breton à la page 291 de ce travail, le chapitre « Nerval et l'écriture du songe ».
[17] José Corti, *Souvenirs désordonnés*, *op. cit.*, p.29.
[18] La révolution de 1979 qui a transformé l'Iran en république islamique. En 1978, l'Iran était une monarchie constitutionnelle pro-occidentale, sous le règne du Shah Mohammad Reza Pahlavi ; à la suite de la révolution, l'Iran devient une république théocratique islamique sous la direction de l'Ayatollah Khomeini.
[19] Sirous SHAMISA, *L'histoire d'un fantôme*, Ferdos, Téhéran, 2003, (Texte en persan).

La présence de l'étrange dans l'univers symbolique et surréaliste de *La Chouette aveugle* exerce une attirance singulière et suscite des lectures incertaines. Attirée et intriguée par cet univers qui est à la fois composition et décomposition, union et séparation, nous nous sommes proposé d'étudier la répétition dans l'écriture de ce roman.

Notre objectif est d'analyser les modalités d'une écriture du ressassement afin de dégager les principes de la poétique du roman. Deux raisons ont motivé notre choix. La première réside dans le fait qu'il y a dans ce récit un discours qui reconnaît explicitement la pratique d'une écriture de la répétition, ce qui n'est pas le cas des romans précédents d'Hedayat. La deuxième raison, liée à la première, c'est que *La Chouette aveugle* pousse cette expérience du langage à l'extrême. Nous y retrouvons en effet le paroxysme de l'exercice de la répétition jusqu'à l'épuisement de cette forme littéraire et de son sens et jusqu'à l'épuisement même des facultés de compréhension et de patience du lecteur.

Le dictionnaire *Littré* propose plusieurs définitions pour le verbe ressasser dont : « mêler de nouveau/examiner à plusieurs reprises »[20]et *le Trésor de la langue française* évoque : « Revoir en esprit », « revenir sans cesse sur les mêmes choses »[21]. Il y a donc dans le fait de ressasser l'idée d'une étude, d'une spéculation et d'une élaboration. L'écriture du ressassement relève d'un effort de précision, d'une dynamique de recherche.

Le mot ressassement convient également pour désigner une écriture répétitive sans aucune nuance péjorative, sans idée de rabâchage, de radotage et d'inanité, mais en suggérant l'idée du « trop », de l'excès. Jacques Derrida évoque d'ailleurs le fait que : « si on efface du ressassement le "trop", on efface le ressassement lui-même. Il y faut du pléonasme, un excès pléonastique »[22].

Un autre aspect important du ressassement dans *La Chouette aveugle* est celui de la quête incessante et obsessionnelle de soi qui hante le texte et que nulle

[20] *Littré, Dictionnaire de la langue française*, édition1999.
[21] *Le Trésor de la langue française*, édition 1990.
[22] Jacques DERRIDA, « Le ressassement ou le droit à la littérature (Nœud, point – arriver à s'effacer) », in *Ecritures du ressassement*, Modernité 15, Cahiers publiés sous la direction d'Yves VADE et Dominique RABATE, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p.314.

parole ne délivre. Le ressassement s'enracine dans l'impossibilité d'oublier. L'écriture est à la poursuite constante de son objet et entraîne le lecteur à sa suite. Selon Dominique Viart :

> le ressassement diffère de la simple répétition : il lui ajoute quelque chose comme une angoisse : il introduit en effet une distance entre le sujet et l'objet. Car au contraire de la répétition qui oublie et fait oublier l'objet, le ressassement le met toujours à l'avant-scène de son énonciation[23].

Dans le ressassement s'entrelacent points d'ancrage et lignes mouvantes. Nous utiliserons donc le terme répétition à propos des figures et des procédés qui se déploient dans le texte et celui de ressassement pour qualifier la poétique du roman[24].

Dans *La Chouette aveugle,* la répétition interroge la structure du récit, elle est le principe générateur de la poétique de ce roman. Le ressassement s'infiltre à tous les niveaux structurels du texte : l'univers du récit est marqué par le caractère cyclique des éléments (les personnages, le temps et l'espace). Le ressassement touche également la microstructure du récit et donc le domaine linguistique et rhétorique de l'écriture. Le discours narratif est dominé par la répétition des scènes, des thèmes, des motifs, des phrases et des mots qui se répondent sans fin. La répétition, d'un point de vue psychanalytique, plonge le lecteur dans la problématique de l'origine évoquée par le narrateur. Elle stigmatise la souffrance liée à la pulsion de mort et permet la résurrection du sujet par un retour aux origines de son Moi. La répétition structure ainsi tous les axes de la narration et sature le champ du récit. C'est précisément ce foisonnement qui nous conduit à envisager des approches diverses pour mieux saisir l'étendue de son sens ou de sa raison d'être.

Les différents niveaux d'écriture investis par la répétition : structurel, poétique et psychanalytique, s'entremêlent de manière complexe dans l'espace de l'œuvre, mais notre démarche critique impose de les aborder successivement afin

---

[23] Dominique VIART, « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Bergougnioux » in *Ecritures du ressassement, op. cit.,* p.62.

[24] Dans la deuxième partie de notre travail « La poétique du ressassement », nous élargirons ces définitions.

de pouvoir démêler ces différents niveaux et dans l'objectif de mieux cerner la portée de la répétition dans l'écriture. Notre travail s'origine dans l'analyse de l'écriture de *La Chouette aveugle* et nécessite la compréhension de nombreuses théories de la répétition dans des approches aussi variées et éclairantes que la rhétorique, la linguistique, la psychologie et la psychanalyse.

Dans cette dynamique, les repères théoriques, loin de fixer une armature contraignante, comme ils peuvent en donner l'impression, constituent une trame nécessaire au tissage constitutif de notre travail.

Notre première partie examine les répétitions affectant la structure du roman construit en deux parties. Cette structure comme nous le démontrerons est à la fois duale et circulaire, impliquant une redéfinition du temps et de l'espace, questions centrales et récurrentes au sein du roman. Le temps n'est pas linéaire mais cyclique et récurrent comme le temps du mythe, et l'espace imaginé et fantasmé reflète l'intériorité du narrateur. Les personnages eux-mêmes ne sont pas épargnés par la répétition : leurs similitudes et caractéristiques communes les rapprochent du narrateur et indifférencient peu à peu l'identité des uns et des autres. Nous insisterons aussi sur le rôle du lecteur et sa participation dans la construction du sens de cette écriture ressassée.

L'étude de la répétition interroge aussi les aspects linguistiques et thématiques du récit. Dans la deuxième partie, l'approche linguistique nous conduira à analyser les figures de la répétition mises en œuvre dans l'écriture[25], tandis que l'approche thématique permettra d'interroger la signification de ces figures. En effet, *La Chouette aveugle* contient une quantité impressionnante d'occurrences de termes répétitives et complexes. Nous avons donc préféré expliciter et catégoriser les différentes figures de répétition pour décrire les effets produits. L'outil linguistique nous conduit alors dans cette partie à relever les figures de la répétition et à en analyser autant que faire se peut les effets sémantiques.

[25] Le parcours de quelques théories et concepts sur la répétition et ses figures nous conduira également dans le domaine de la rhétorique, ce qui nous permettra de mieux cerner le phénomène de la répétition et sa complexité dans le discours.

En nous fondant sur les méthodes de la critique thématique fondée par Gaston Bachelard et J.P. Richard, nous essaierons de découvrir des réseaux de significations et des structures internes. Cette démarche tentera de dégager à travers les réseaux de mots, de sensations et de récurrences thématiques, la cohérence qui informe l'imaginaire et qui donne sens à l'œuvre. Ce cheminement nous permettra alors de dégager du sens en partant de la forme si complexe et désarçonnante pour le lecteur soumis à cette incessante répétition.

Dans le texte, la répétition touche aussi les sons. La prise en compte des assonances et des allitérations aurait été pertinente pour notre travail si cette étude avait pu être menée à partir du texte en langue originale persane, mais il ne nous a pas semblé pertinent de mener cet aspect à partir de la traduction[26].

Cette approche thématique nous conduit également à montrer que les thèmes étudiés s'inscrivent aussi dans une tradition littéraire que renouvelle Sadegh Hedayat à partir d'auteurs comme Baudelaire, Nerval ou Lautréamont : la répétition est ainsi d'ordre intertextuelle. D'autre part, ces mêmes thèmes sont aussi parfois très présents dans d'autres ouvrages d'Hedayat. Nous étudierons donc aussi la répétition interne à l'œuvre que nous développerons à la fin de la deuxième partie.

Le retour obsessionnel de certains mots et thèmes relevés est un phénomène frappant dans le texte. L'aventure de l'écriture se trouve ainsi liée à la quête incessante d'un objet innommable et inquiétant qui se dérobe à la première lecture. L'impossibilité de dépasser l'angoisse que cette expérience implique engendre à son tour une compulsion de répétition qui alimente l'écriture ; en même temps cette répétition devient le parcours choisi par le narrateur pour mettre en mots la blessure intérieure et pour la comprendre dans l'idée de s'en libérer.

[26] Sur ce point, précisons que nous considérons la traduction de Roger Lescot « fidèle », rendant parfaitement les autres aspects de la répétition. Dans l'introduction, il évoque lui-même la question de la traduction et son effort pour rester au plus proche du texte original : « Si elle ne veut déplaire, la traduction se trouve donc parfois contrainte de manquer de fidélité à l'original, de condenser, de fondre en un seul plusieurs termes de sens voisin (épithètes surtout), accumulés dans telle phrase sans beaucoup l'enrichir, de modifier certaines comparaisons… Je n'ai, pour ma part, pris de telles licences que lorsqu'elles m'ont paru absolument nécessaires et, dans le doute, j'ai toujours préféré m'abstenir. C'est ainsi, par exemple, que la bouche de l'héroïne du roman garde, en français cette saveur amère « d'un trognon de concombre » qu'elle a en persan. On en sera peut-être choqué. Toute autre figure eût par trop altéré le texte. (pp.19-20)

Dans la troisième partie de notre travail, une approche psychanalytique fondée sur la critique textanalytique développée principalement par Jean Bellemin-Noël, nous mène à resituer ce phénomène de répétition dans un ensemble de mécanismes psychiques imputables au narrateur. Ainsi fonctionne dans le roman un réseau d'idées obsédantes dont la nature fait qu'elles cherchent à émerger dans la narration. Nous retraçons à travers l'analyse des répétitions, l'émergence d'un certain parcours psychique où s'inscrivent des chaînes associatives d'obsessions et de fantasmes parmi lesquels des fantasmes originaires. Notre cadre théorique général se réfère aux théories de Freud.

La succession de ces différentes approches nous permet de développer une démarche, entre pluralité et spécificité, visant à tenter en partie d'épuiser le sujet : notre lecture est plurielle parce que nous avons recours à différentes théories et méthodes critiques et spécifique car nous tenons à insister sur la singularité du corpus et du sujet : celle du ressassement.

Ces trois approches par leur complémentarité nous autorisent à pénétrer dans le monde des « accidents métaphysiques » du roman pour en découvrir la richesse. Ecrire sur la répétition, c'est prendre et reprendre le texte. Il faut certes entendre parfois dans le sens du mot répétition une certaine lassitude, mais cette répétition tient aussi à une énergie créatrice. Lire *La Chouette aveugle,* c'est s'adonner au plaisir du texte, emporté par le flux du ressassement jusqu'au point où les sens s'embrouillent et s'aiguisent. Le lecteur comme le narrateur se trouve pris dans l'impossibilité de reconstituer l'ordre des événements, qui est figure de la perplexité subjective qui le touche :

> Je m'efforcerai d'écrire ce dont je me souviens, ce qui demeure présent à mon esprit de l'enchaînement des circonstances. Peut-être parviendrai-je à tirer une conclusion générale. (p.24)

Première partie : Le ressassement structurel

Chapitre I : A la recherche d'une structure

Préambule :

Si nous reprenons la définition d' Yves Vadé qui affirme à propos de la prose de Péguy qu'une « écriture peut être dite ressassante lorsqu'elle ne cesse de reprendre les mêmes mots et qu'elle ne semble progresser [...] qu'à coups de répétition »[1], nous pouvons affirmer que l'écriture de Sadegh Hedayat dans *La Chouette aveugle* est un bon exemple d'une écriture du ressassement. Mais le terme ressassement peut également évoquer toute une série d'opérations qui ne se limitent pas à la mise en œuvre d'une simple répétition lexicale. On considérera ici que ce terme désigne une forme d'écriture où la répétition, la reformulation, la reprise et les retours se succèdent régulièrement et avec une intensité particulière. Le ressassement n'apparaît pas seulement dans le choix du lexique, mais aussi dans le fonctionnement du système des personnages et dans toute la structure du roman.

Dès la première lecture du roman, le lecteur s'égare dans la chronique des événements ; le héros se retrouve souvent dans des situations et avec des personnages presque identiques et les scènes se répondent en échos. Les mots, les phrases et les paragraphes se répètent à maintes reprises. Nous relevons dans ce roman aussi bien des répétitions à l'identique, de complètes reformulations ou encore des reprises avec des oppositions.

Dans tous les cas, cette répétition bouleverse l'ordre du récit et affecte donc directement le parcours du lecteur, ce qui implique un questionnement sur la façon dont elle structure l'écriture. Marie-Laure Bardèche décrit les apports de la répétition comme suit :

> Bouleverser l'ordre chronologique : tel est en effet l'impact peut-être le plus marquant de la répétition. Déroulement progressif de la lecture, linéarité de la chaîne signifiante, construction du personnage par accumulation successive des données, développement téléologique du

---

[1] Yves VADE, « Jaillissement et répétition dans la prose de Péguy », in *Ecritures du ressassement, op.cit.*, p.108.

récit en attente de sa clôture, c'est à ces paramètres que s'attaque cette opération.[2]

Le ressassement est, en effet, un phénomène qui interpelle les diverses stratégies textuelles. Notre but dans cette étude est d'en comprendre et d'en analyser les mécanismes, mis en œuvre tant au niveau structural que rhétorique, stylistique et narratif, pour en explorer les effets dans le texte, la forme de son écriture, sa réception et son sens.

Dans la première partie de notre travail, nous nous intéressons au fonctionnement du ressassement mis en place dans *La Chouette aveugle* au niveau de la structure d'ensemble du roman, c'est-à-dire dans la représentation des personnages, la représentation du temps et de l'espace et dans l'ensemble du récit.

Nous étudierons d'abord la structure ressassée du roman qui est à la base de toutes les répétitions dans le récit. Nous essaierons de démontrer que cette forme de structure est inhérente au processus d'écriture et au principe créateur du roman.

I.1. Un schéma de la structure répétitive :

Il nous a semblé que pour pouvoir proposer un schéma général de la structure du récit, on ne pouvait se dispenser de commencer cette étude par une démarche élémentaire qui consiste à résumer brièvement le roman, divisé en deux parties. En effet, dans le roman, nous ne voyons pas d'indications précises ou de chiffres qui annoncent la partie un ou deux, mais la forme suggère de manière implicite cette division. A la fin de la page 77, il y a un dessin de Sadegh Hedayat et un blanc qui séparent ces pages de la suite. Nous retrouvons ensuite deux pages d'écriture suivies d'un blanc qui relient cette première partie à la deuxième qui va de la page 80 à la page 189. À la fin de cette partie, il y a de nouveau un blanc suivi des deux dernières pages du récit (190-191). Tout à la fin de ces deux pages, nous retrouvons l'image d'une chouette également dessinée par S. Hedayat[27]. Tout au long de notre travail, nous utilisons donc les termes première et deuxième partie

[2] Marie-Laure BARDECHE, *Le principe de répétition*, Harmattan, 1999, p.152.
[27] Les deux dessins de Sadegh Hedayat illustrent aussi l'édition originale (en persan) de *La Chouette aveugle*. (*cf*. annexe N°1)

ou pages intermédiaires et finales pour des raisons de clarté et une meilleure explication de notre propos.

Première partie :

Dans la première partie, le narrateur est le décorateur des cuirs d'écritoire dans la ville de Ray. Etrangement, il dessine toujours le même motif : un vieux bossu pareil aux yoguis d'Inde, drapé dans un aba[28] , la tête entourée d'un turban et accroupi sous un cyprès. Face à lui, une jeune femme vêtue de noir se penche vers lui pour offrir une fleur de capucine, un ruisseau les sépare.

Le narrateur a envie de raconter un événement étrange qui lui est arrivé, « il y a deux mois et quatre jours ». Il tente de transcrire ce qu'il a vécu dans un état second, celui du rêve. Auparavant, il consacre quelques pages à décrire l'atmosphère de mystère qui règne dans sa vie et dans son âme :

> Pénétra-t-on un jour le mystère de ces accidents métaphysiques, de ces reflets de l'ombre de l'âme, perceptibles seulement dans l'hébétude qui sépare le sommeil de l'état de veille ? Pour ma part, je me bornerai à relater une expérience de cet ordre. J'en étais la victime ; elle m'a tellement bouleversé que jamais je n'en perdrai mémoire. (pp.23-24)

Un jour, l'oncle du narrateur, un vieillard bossu drapé dans un aba et un turban indien, lui rend visite. Le narrateur en allant lui chercher du vin, perçoit à travers la lucarne de sa chambre, la scène qu'il dessine toujours sur ses écritoires. Désormais, il passe ses jours et ses nuits à la recherche de la jeune femme aux yeux bridés, sourcils minces, lèvres charnues et chevelure noire. Un soir, de retour à la maison, il retrouve la femme assise sur le perron. Elle entre, se couche sur le lit. Peu après, le narrateur s'aperçoit qu'elle a rendu l'âme. Il décide alors de dessiner les yeux de la femme puis de dépecer son cadavre, d'en mettre les morceaux dans une malle et de l'enterrer. Un vieillard bossu, « assis au pied d'un cyprès », avec un rire discordant, sec et affreux, l'aide à enterrer la femme et à mettre les fleurs de capucine sur la tombe. En creusant la terre, le vieux découvre un vase de Rhagès de l'ancienne ville de Ray, sur lequel se trouve le même dessin que le narrateur a fait

[28] Ample manteau arabe qui actuellement fait partie des costumes des mollahs.

de la femme après sa mort. Cet événement le fait sombrer dans « la torpeur » et « l'inconscience » :

> Je sentis ma vie se dérouler à rebours. Successivement, j'éprouvais des états d'âme, je revoyais mes souvenirs effacés, épurés, datant de mon enfance. (p.76)

Lorsqu'il sort de cet état, il se retrouve dans un autre monde et une autre atmosphère. Il raconte :

> Lorsque je revins à moi, je me retrouvai à l'intérieur d'une petite chambre. Je me tenais dans une attitude singulière qui me paraissait à la fois insolite et naturelle. (p.77)

Pages intermédiaires

Deux pages intermédiaires permettent le passage de la première à la deuxième partie où le narrateur se retrouve dans un univers différent. Les vêtements tâchés de sang, il attend que les veilleurs de nuits viennent l'arrêter. C'est alors qu'il décide de se mettre à retracer le récit de sa vie :

> Le climat, l'aspect du monde nouveau dans lequel je m'éveillai m'étaient parfaitement familiers ; je m'y retrouvai même plus à l'aise que dans mon milieu qui servait de cadre à mon existence antérieure, comme si celle-ci n'eût été qu'un reflet de mon existence réelle [...]. Je venais de naître à un autre monde, antique, mais plus proche et plus naturel. (P.78)

Deuxième partie :

> Qui me voyait hier, voyait un jeune homme débile et malade, mais qui me verrait aujourd'hui apercevrait un vieux bossu, les cheveux blanchis, les yeux éraillés, avec un bec de lièvre. (p.82)

C'est ainsi que le narrateur se décrit dans la deuxième partie tout en exprimant la nécessité d'écrire l'histoire de sa vie. Il dépeint son récit comme une expérience déclenchée par le rêve et l'opium qui lui permet de mettre sur papier ce qu'il croit vrai : dans la ville ancienne de Ray, il vit avec sa nourrice qui est

également celle de sa garce de femme (sa cousine germaine). Il n'a jamais connu sa mère, une danseuse du temple avec d'étranges yeux bridés, la bouche étroite et la chevelure noire, ni son père, frère jumeau de son oncle.

Il pense que sa femme, qui l'ignore et qui lui est indifférente depuis leur mariage, le trompe avec de nombreux hommes comme avec un vieux brocanteur étrange, vêtu d'un cache-nez et d'un aba à qui il achète un jour un vase de Rhagès. Il souffre tellement de cette situation qu'il en tombe malade. Pour se venger et pouvoir posséder le corps et l'âme de sa femme, il décide de se déguiser en brocanteur et d'entrer dans la chambre de sa femme. Après l'union, il enfonce un couteau qu'il avait caché sous son aba dans le corps de sa femme et la tue. Par la suite, il s'approche du miroir et se voit transformé en vieux brocanteur. Il sent le démon ressusciter en lui :

> Une âme nouvelle s'était introduite en moi. Je pensais d'une autre manière, je sentais différemment ; il m'était impossible de lui échapper, d'échapper au démon qui s'était éveillé en moi. (p.189)

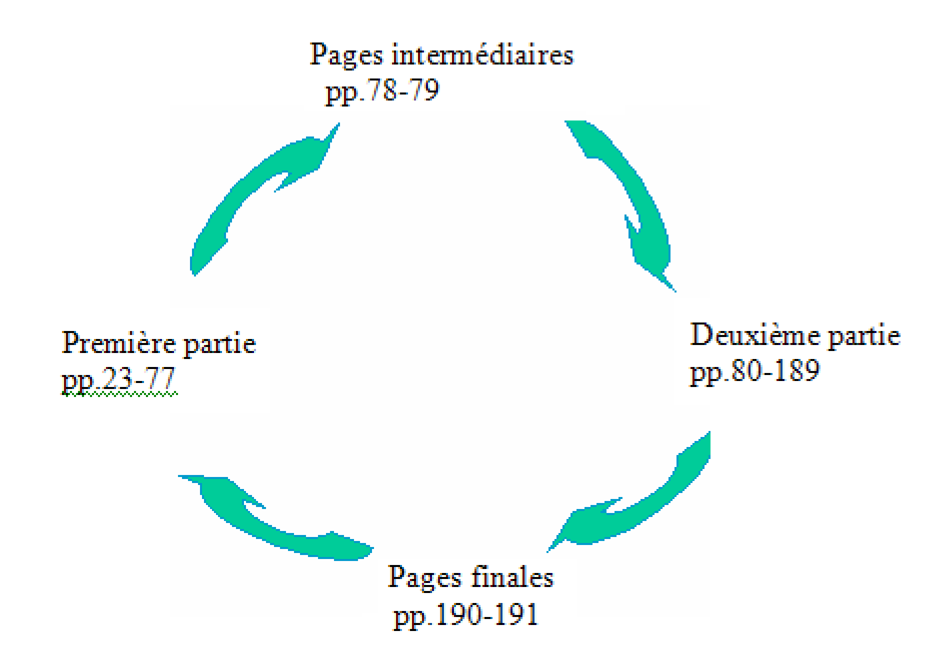
Pages finales :

Les deux dernières pages permettent finalement de relier de nouveau la deuxième partie à la première et où nous pouvons lire :

> J'étais bien bouleversé. Il me semblait sortir d'un sommeil long et profond [...]. J'étais bien dans mon ancienne chambre. Avant toute chose, je cherchais le vase de Rhagès que le vieux cocher m'avait remis au cimetière. (p.190)

Schéma de la structure :

Voici un premier schéma succinct de la structure globale du roman que nous proposons. Ce schéma nous aide à mieux voir la structure circulaire et répétitive du roman. Le récit qui, lors de la première lecture, nous paraissait comme un texte décousu, maintient en fait une unité profonde. La répartition du récit en deux parties permet de désigner visuellement la rupture et la reprise dans le récit.



En suivant notre schéma et dans un premier temps, nous démontrerons que la structure d'ensemble du roman repose sur une disposition binaire. Nous verrons par la suite qu'il existe une autre structure qui convient peut-être mieux pour décrire la structure profonde du récit, une structure qui relève d'une conception circulaire. Le ressassement surgit de la conjonction de la conception linéaire et de la conception circulaire de la structure du roman.

I.2. La structure binaire :

Les similitudes et les oppositions : la construction binaire est celle que nous analysons tout d'abord. Le récit est composé de deux parties. La première qui met l'accent sur la description d'un monde énigmatique et mystérieux, s'attache à raconter un événement arrivé au narrateur, un rêveur isolé et souffrant, dans un état onirique, « dans l'hébétude qui sépare le sommeil de l'état de veille » (p.24), tandis que dans la seconde partie, le narrateur s'emploie à raconter son existence

« réelle », « plus proche et plus naturelle » (p.78) et tente, à l'aide de l'écriture, de retracer les souvenirs qu'il conserve de certains événements marquants de sa vie. Bien que la deuxième partie soit plus longue et plus détaillée, dans chaque partie sont disposés les motifs ou les éléments dont la ressemblance permet d'effectuer un rapprochement entre les deux parties. Nous retrouvons par exemple la même description pour la femme éthérée dans la première partie que pour la mère ou la garce dans la deuxième, etc. (Nous allons détailler ces éléments dans les chapitres suivants.) Comme nous avons pu le voir, le narrateur revit *grosso modo* le même événement qui s'enchaîne et qui se répète, de sorte qu'il se retrouve à la fin de chaque partie face au même dénouement. Dans la première partie, il se trouve face à la femme morte et à la fin de la deuxième partie, c'est lui qui tue la femme.

Le texte pose ainsi avant tout un rapport entre deux histoires qui sont à première vue analogues. Ce rapport se manifeste de différentes manières : la seconde partie reprend et approfondit parfois la description des passages déjà amorcés dans la partie précédente. Nous lisons ainsi dans la première partie :

> Dans la campagne derrière la maison, un vieillard bossu était assis au pied d'un cyprès. Vers lui se penchait une jeune fille. (pp.31-32)

Et dans la deuxième partie :

> On voyait un vieillard bossu, pareil aux yoguis d'Inde, coiffé d'un turban. Il était assis sous un cyprès, ses mains tenaient une sorte de Sétâr. Vis-à-vis de lui, une belle jeune fille qui ressemblait à la bayadère, danseuse des temples de l'Inde. (p.158)

Il y a également des passages dans la seconde partie dont le contenu, par analogie, permet l'association avec d'autres de la première partie. Lorsque le narrateur cherche quelque chose à offrir à son oncle, il raconte ainsi :

> Tout à coup, comme par intuition, mes regards se portèrent sur le haut de l'étagère, et j'aperçus une bouteille de vin vieux que j'avais reçu en héritage. (P.31)

Cette scène lue renvoie alors à une autre scène dans la deuxième partie :

> Ma nourrice m'a dit qu'au moment des adieux, ma mère remit à ma tante, la priant de la conserver à mon intention une bouteille de vin rouge mêlée de venin de naja. (pp.96-97)

La seconde partie est balisée de rappels renvoyant à la partie antérieure, sous la forme soit de passages tels que ceux que nous venons de citer, soit sous la forme d'autres éléments constitutifs de la narration : les mots, les expressions, les métaphores, les propositions, etc. Ces éléments repris constituent une répétition simple comme « la pommette saillante » dans les deux exemples suivants :

> Pommettes saillantes, front haut, sourcils minces et joints l'un à l'autre, lèvres charnues, entr'ouvertes (p.133) :
>
> les yeux bridés et ahuris, les pommettes saillantes, des cheveux châtains toujours en désordre, le teint mat. (p.180)

ou comportent des variations comme dans les phrases ci-dessous :

> Elle n'était venue chez moi, me livrer son corps de glace (p.56)
>
> Son corps frais et pâle, ce corps de femme, s'ouvrit et m'emprisonna. (p.186)

Une évidente ressemblance existe ainsi non seulement entre les éléments relatés dans les deux parties, mais dans le traitement des personnages dont les traits sont soigneusement préservés de l'une à l'autre partie. Le vieux cocher dans la première partie (vieillard bossu, visage caché par un cache-nez) a presque les mêmes traits (avec parfois des variations) que le vieux brocanteur dans la seconde partie (vieillard avec un cache-nez crasseux). Aussi le parallélisme existe-t-il jusque dans le détail de la construction du récit. En effet, de multiples formes de ressassement sont à l'œuvre, proposant autant d'opérations différentes et c'est ce que nous étudierons en détail dans la deuxième partie de cette recherche.

Axée principalement sur l'association entre deux unités, cette organisation révèle l'importance de la dualité, forme binaire qui s'étend sur tout le récit. Aussi peut-on voir l'importance du chiffre deux tout au long de l'histoire. Il y a « deux mois et quatre jours », le narrateur visionne la femme éthérée. Il croise un vieux corbillard attelé de « deux rosses noires ». Il n'a sur lui que « deux qrans et un abbâsi » pour payer le cocher. La femme a « deux mèches » de chevelure collées à ses tempes. Il y a « deux portraits » de la femme qui se ressemblent. La chambre du narrateur a « deux lucarnes », d'où il voit tous les jours « deux haridelles

noirs » qui portent, chacun, « deux moutons ». Le narrateur achète un vase « deux dirhams et quatre pâchiz », etc. Nous voyons également cette dualité dans la construction et les liens de parenté des personnages : le père du narrateur jumeau avec son oncle, sa femme ressemblant étrangement à son frère, etc.[29]

Nombreux sont les éléments, dans chaque partie, qui sont la répétition des éléments analogues de l'autre et qui, soit produisent l'effet d'un écho, soit au contraire soulignent la différence entre les unités et les univers respectifs. Autrement dit, le ressassement est fondé sur la ressemblance, mais également sur l'opposition. Chaque partie est en quelque sorte la répétition de l'autre : les étapes du récit se produisent symétriquement : le narrateur aime une femme (une femme « éthérée » et l'autre terrestre « la garce »), il cherche l'union avec elle, mais la femme meurt dans les deux parties. Cette opposition se voit dès la première lecture du livre. Nous remarquons évidemment la différence entre les deux mondes décrits dans chaque partie. Nous lisons tout au début de la première partie :

> ces accidents métaphysiques [...] Pour ma part, je me bornerai à relater une expérience de cet ordre. J'en ai été la victime. (p.24)

tandis que dès la première phrase de la deuxième partie, le narrateur insiste sur le changement de cadre et d'univers et souligne le fait qu'il s'agit d'un monde réel et familier. Le verbe naître vient confirmer ce changement.

> C'était un autre univers, mais si immédiat, si intime que je m'y retrouvais dans mon ambiance normale. Je venais de naître à un autre monde, antique, mais plus proche et plus naturel. (p.78)

Cette précision donne au lecteur un autre regard qui consiste à déchiffrer le roman selon un schéma structurel fondé sur des oppositions.

Malgré toute dissimilitude, la disposition en deux parties donne l'impression que celles-ci se ressemblent étrangement, que le narrateur vit par moment les mêmes événements. En opérant une division en deux parties, la construction du roman accentue le phénomène de la répétition, du dédoublement. La forme binaire souligne les relations qui existent entre les deux parties.

[29] *Cf.*, Le chapitre III de ce travail « La fabrique des personnages ».

Nous verrons dans les chapitres suivants que ce phénomène de répétition et de ressassement sert à propulser la narration. Reprise d'une scène déjà contée, la narration peut ainsi mieux continuer sur son élan. Autrement dit, il ne s'agit pas d'une simple reprise du même thème, mais d'un ressassement qui permet une certaine progression de la narration en même temps qu'elle produit une continuité entre les séquences différentes. Notre réflexion rejoint ainsi celle de Marie-Laure Bardèche qui constate à propos de la mise en abyme dans l'œuvre de Gide :

> La répétition analogique de la structure du récit par un élément de celle-ci fait que l'œuvre se mire ou se copie, sans pour autant se répéter[30].

Nous pouvons également parler d'un rapport en miroir entre les deux parties en ce sens que chaque partie reflète l'autre sans que pourtant les reflets soient exactement identiques. Youssef Ishaghpour définit la construction de ce roman de la manière suivante. Il parle aussi des deux parties de *La Chouette aveugle* et leur univers étrange :

> Cette inquiétante étrangeté a sa manifestation la plus forte dans le rapport en miroir entre les deux parties constitutives du livre. Qui sont distinctes, chacune formant un tout avec sa tonalité, sa logique propre, son mode d'existence et son rythme. Il n'est pas entre eux de relation de cause à effet mais comme un rapport de deux miroirs, ni plans ni parallèles où chaque image deviendrait, à la fois, la source et le reflet méconnaissable de l'autre[31].

Bien que ce principe de dualité parvienne à rendre compte de l'organisation générale du récit, son schématisme ne suffit pas à définir la structure profonde du roman.

I.3. La construction circulaire :

Il existe une autre structure, une forme circulaire qui permet aussi et peut-être mieux de définir la spécificité de la structure du récit. Nous verrons qu'autant au niveau de l'organisation du récit qu'au niveau de l'histoire et de la thématique,

[30] Marie-Laure BARDECHE, *Le Principe de répétition*, *op. cit.*, p.151.
[31] Youssef ISHAGHPOUR, *Le tombeau de Sadegh Hedayat*, Fourbis, 1991, p.60.

cette forme cyclique joue un rôle essentiel dans l'élaboration de la prose hédayatienne. Partant d'une analyse de la structure du récit, on remarque, par la suite, que cette technique est pratique courante dans l'ensemble de l'œuvre.

La structure du cercle implique tout d'abord, que la situation initiale et la situation finale soient identiques. Nous lisons ainsi dans la première partie l'histoire du narrateur qui après avoir retrouvé la femme morte, l'enterre très loin de la ville. Les dernières lignes de la première partie dépeignent ainsi la fin de l'anecdote :

> Mon travail terminé, j'examinai mes vêtements ; ils étaient maculés de terre et déchirés, le sang coagulé s'y coulait en caillots noirâtres. (p.65)

Ces lignes annoncent le début de la deuxième partie où le narrateur se décrit comme suit lorsqu'il se réveille dans le nouveau monde :

> J'avais le corps en feu; des taches de sang maculaient mon aba, mon foulard, mes mains. (p.78)

Ce qui donne l'illusion d'une continuité entre les deux parties, comme si on reprenait le récit là où il s'était arrêté. C'est peut-être là aussi, dans cet espace de l'inachevé, de la non-clôture du texte que se fait l'expérience de la mort. À la fin du roman, après avoir tué sa femme avec un couteau, le narrateur conclut ainsi son histoire :

> Mes vêtements étaient déchirés, de la tête au pied. J'étais couvert de sang coagulé. Deux hannetons voletaient autour de moi. (p.191)

Cette forme cyclique suscite, en effet, une impression ambiguë. Dans le récit tout est ressassé, répété, comme si le récit se terminait à l'endroit même où il avait commencé. Le lecteur a le sentiment de faire une nouvelle traversée du texte, et en même temps le sentiment étrange que tout en ayant progressé, changé, la narration n'a pas bougé. L'écriture progresse entre mouvement et immobilité. Le retour des mêmes motifs annonçant lentement la description, empruntant les mêmes termes ou variations, revenant en arrière et finalement revenant là même où tout s'était enclenché donne cette impression qu'on ne progresse pas. On se retrouve au point de départ. Pendant ce temps, malgré cette impression

d’enlisement de la narration, la fiction progresse. Nous retrouvons ainsi la définition que Dominique Rabaté choisit pour le ressassement :

> Ressasser, c’est ne plus savoir où ça commence et où ça finit.[32]

Cette composition aboutit évidemment à l’effacement de toute clôture, et à une transgression des codes du récit conventionnel. Inévitablement, l’effacement de toute fin contient implicitement l’effacement de tout commencement. A la clôture structurelle se superpose l’absence de clôture narrative et cette disjonction entre fin du récit et non-clôture du discours est bien une forme de dérogation. La façon dont Hedayat choisit de terminer *La Chouette aveugle* n’est évidemment pas anodine. La fin, qui est certes un lieu stratégique, jette un éclairage nouveau sur tout le texte et invite à la relecture du roman qui traduit bien les déchirements du narrateur par le désir de l’union avec la femme, désir étouffé et impossible à assouvir et qui ne peut être que ressassé.

La reprise procure aussi à la lecture un effet d'éternel recommencement et d'inachèvement. La répétition du début et de la fin ne fait qu'accréditer l'effacement du narrateur et du temps alors qu’un récit stable et linéaire aurait été totalisant et unificateur de l'identité narrative.

Nous constatons donc le fonctionnement cyclique de l’écriture. Quelle autre forme, en effet, permet de revenir sur elle-même de manière à exécuter une boucle parfaite où la fin coïncide avec le début, sinon le cercle. Une forme cyclique se propage aussi dans tout le récit et dans de nombreuses descriptions. A l’intérieur du cycle complexe que dessinent le début et la fin, se trouvent d’autres cycles plus petits, reproduisant le même mouvement. Parmi ces cycles, on peut repérer l’apparition et la disparition du vieux cocher au sein de la première partie. Le narrateur cherchant de l’aide pour enterrer la femme raconte :

> J’aperçus, à travers le brouillard, un vieillard bossu. [...]. On ne pouvait voir son visage que recouvrait un cache-nez. (pp.57-58)

Le vieux disparaît après avoir terminé l’inhumation : « L’attelage disparut entièrement derrière un paquet de brouillard. » (pp.63-64)

---

[32] Dominique RABATE, « Singulier pluriel » in, *Ecritures du ressassement, op. cit.*, p.10.

Au bout de quelques pages, nous nous retrouvons devant une scène quasiment identique, nous voyons le retour du vieillard lorsque le narrateur cherche désespérément son chemin de retour :

> Un homme, le visage emmitouflé dans un cache-nez était assis à mon côté. (p.67)

Et le narrateur retrace ainsi la fin cet événement :

> L'homme avait disparu et je ne trouvai de trace ni de lui, ni de sa guimbarde. (p.68)

Il y a bien l'évolution. Les événements se transforment, se métamorphosent tout en conservant toujours les fondements de leur état antérieur. Il ne s'agit donc pas du cycle telle que nous la concevons habituellement. La notion du cycle n'est pas ici uniquement banale répétition, mais renvoie plutôt à un nouveau recommencement. Notre réflexion s'approche ainsi de celle de François Migeot à propos de *La Jalousie* de Robbe-Grillet :

> On a l'impression que l'action piétine, se répète, voire régresse. Si l'intrigue ne progresse pas, c'est que la chronologie de la diégèse, non plus, n'est pas établie. Le début du roman ne coïncide pas avec le début de l'action, l'enchaînement des scènes ne suit pas une progression temporelle réaliste des événements.[33]

Cette structure en boucle traduit l'enfermement du narrateur dans une situation qu'il ne peut que subir. Troublé et au bord de l'abîme et du néant, c'est en vain qu'il a tenté de trouver l'union avec la femme, il est pris au piège dans un labyrinthe qui n'a pas d'issue. Puisque le désir du narrateur pour retrouver la femme éthérée est voué à l'échec, il est condamné à la répéter. C'est pourquoi il n'y a pas seulement, à la fin du roman, le retour vers le début, mais dans son déroulement, plusieurs retours. Nous finissons cette analyse par cette citation de Youssef Ishaghpour qui traduit bien cet état :

> Ce sentiment d'enivrement, de terreur, de cauchemar, d'oppression obsédante, de vertige et l'impossibilité d'échapper à un cercle, cette poussée fatidique vers le centre du labyrinthe, où le moi se découvre

[33] François MIGEOT, « De l'altération à l'autre du texte, sur *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet », in *SEMEN 12 : Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours,* PUFC, 2000, pp. 197-198.

> autre monstrueux [...] créent le caractère d'apparition de cette œuvre, de son sens dans son retrait, de ce qu'elle a d'irréductible.[34]

I.4. Le ressassement, le principe créateur :

La narration s'articule autour de deux univers, produisant deux parcours narratifs. La description des scènes communes et la reprise récurrente des éléments font que parfois, les deux parties se confondent et se mélangent dans l'esprit du lecteur. Si l'on parvient à peu près à déterminer l'univers de chaque segment, la narration s'ingénie à alimenter cette confusion, à entretenir le doute.

C'est grâce à l'écriture, forme de création en soi, que vont s'organiser ces deux parcours en un tout cohérent. Ce que nous raconte la trame narrative, c'est le trajet d'un personnage qui découvre l'écriture comme forme d'organisation suprême de son univers. Le narrateur raconte :

> Je m'efforcerai d'écrire ce dont je me souviens [...], peut-être, parviendrai-je à tirer une conclusion générale. (p.24)

C'est grâce à l'expérience de l'écriture que le narrateur peut transcender son vécu et le maîtriser. C'est un parcours indispensable pour arriver à la connaissance de soi. Il ajoute :

> Si maintenant, je me suis décidé à écrire, c'est uniquement pour me faire connaître de mon ombre. (p.25)

Le texte organise ainsi ces divers éléments selon une structure préétablie correspondant à la vision du monde du narrateur. Par son travail d'écriture, le narrateur s'emploie à organiser la discontinuité du monde perçu, les rêves et les hallucinations, en un ensemble cohérent. Il souhaite, par le biais de l'écriture, arriver à se détacher de ses souffrances intérieures et trouver l'apaisement. Il raconte :

> Je veux simplement, avant de partir, consigner sur le papier les maux, qui dans ce coin de chambre, lentement m'ont rongé, comme autant de

---

[34] Youssef ISHAGHPOUR, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat, op. cit.*, p.58.

> chancres et de tumeurs. Parce qu'il me sera de la sorte plus facile de mettre de l'ordre dans mes idées. (p.81)

La souffrance et les maux du narrateur créent également le besoin d'écrire et l'écriture permet la création d'un espace où le narrateur peut se protéger de cette amertume et ce sentiment d'imminence de la mort qui le dévore : « Je n'écris que par ce besoin d'écrire qui me tient. »(p.81), dit-il.

Il est contraint d'écrire comme s'il n'avait pas d'autres choix. L'écriture est là, attendant qu'il la réactive et exprime par elle. Il répète encore :

> J'obéissais à ce besoin d'écrire comme à un devoir [...]. Je voulais consigner mon tourment sur le papier. (p.79)

En outre, c'est cette pulsion et ce besoin d'écrire, de dire et de redire des sentiments difficiles à formuler qui poussent le narrateur à tout répéter et à tout ressasser afin de pouvoir les maîtriser. Il ne cherche pas l'approbation et la compréhension du lecteur comme il le dit lui-même :

> Qui voudra n'aura qu'à lire mes chiffons de papier, je m'en fiche comme de l'an quarante. (p.89)

La structure ressassée et répétitive du roman nous invite à voir un monde éclaté, absurde et pessimiste que le narrateur décide de subir et en même temps auquel il tente d'échapper par le rêve, l'opium ou la folie. De fait, l'auteur évite la linéarité chronologique pour privilégier un mode de récit éclaté qui refuse la narration strictement linéaire et s'inscrit dans le mouvement de construction/déconstruction de l'œuvre. Néanmoins, une unité réside dans cet ensemble.

Il ne s'agit pas d'une simple répétition à l'identique, qui serait stérile et statique, ou d'une même scène, ou d'un même discours par exemple. Bien au contraire, la répétition est dynamique, car elle voile un déplacement constant du sens, tout en restant prise dans la spirale de l'inachèvement permanent. Cette répétition camoufle l'obsession et lui donne une forme verbale, elle la narrativise. Le ressassement est donc la condition même de la production du texte, et la condition de la compréhension du roman par le lecteur. Elle suppose un travail de production du sens.

Le récit est, par sa structure circulaire, le miroir de sa création. C'est ce qui donne l'occasion d'assister au processus d'écriture. Le récit relève donc d'un *work in progress*, d'une œuvre inachevée/achevée qui impose une lecture sans tracé définitif. II s'agit d'un texte qu'il faut parcourir dans tous les sens. Du début à la fin du roman, il ne se produit pas beaucoup d'actions mais plutôt le retour et la répétition des descriptions, ce qui permet au lecteur de voir le mouvement de l'écriture et l'acte producteur du roman. Comme le dit Ishaghpour :

> C'est dans *la Chouette Aveugle* qu'Hedayat accède définitivement à cette écriture en butte à elle-même, parce que devenue sa propre fin.[35]

La façon dont Hedayat clôt ou ne clôt pas le texte traduit ses choix esthétiques, son désir de ne pas figer le sens et de laisser une part d'indécidable. Le sens est mouvant et la quête du lecteur ne peut être qu'à l'image de celle de l'écrivain, infinie et inlassablement ressassée.

L'absence de la clôture suggère tour à tour le désir de la répétition, sa nécessité ou son inévitabilité. La répétition déjà inscrite dans le retour cyclique des scènes, dans la reprise infatigable des mots, des expressions et des descriptions, est également érigée en principe esthétique. Différer la clôture pour recommencer le récit, c'est d'abord affirmer l'amour de l'écriture. Le désir de continuer et de ressasser apparaît comme un désir de prolonger l'événement langagier. Nous finissons cette réflexion sur l'écriture par cette citation de Joël Loehr à propos des romans de Malraux :

> La répétition, cet empêchement qu'est la redite semble contrevenir à ces principes qui fondent le développement du récit, en venant compliquer et contrarier le sens linéaire et fléché qui est sa loi. Mais on verra qu'elle est en réalité l'instrument même de la progression textuelle ; non pas donc arrêt d'un sens fixé ou bloqué, mais lieu et voie privilégiée de son passage. Elle est peut-être même l'issue, apparemment la plus paradoxale, par où le sens sort de ses impasses.[36]

---

[35] *Ibid.*, p.37.

[36] Joël LOEHR, *Répétitions et variations chez André Malraux, La Condition humaine, L'espoir*, Honoré champion, 2004, p.86.

I.5. L'image génératrice de l'écriture :

Nous ne pouvons pas étudier le ressassement dans *La Chouette Aveugle* sans évoquer une scène clé qui apparaît à maintes reprises dans le récit et dont le narrateur prétend ne pas pouvoir parvenir à déterminer l'origine. Nous utilisons le mot « image » pour relater cette scène puisque ce mot polysémique, peut renvoyer aux multiples référents, tels que l'image peinte qui est d'ordre pictural ainsi que les représentations mentales surgies du rêve, de la vision ou de l'imagination. Cette image qui apparaît au cours du récit, sous des aspects différents, a une importance singulière. Apparue au début du livre, elle revient jusque dans les dernières pages, avec soit la même description, soit des modifications s'entrelaçant aux autres scènes avec une constance exceptionnelle et en de subtiles variations. On la voit partout, sur un écritoire, un vase antique ou même sur le motif d'un rideau, dans une vision ou dans un rêve.

Nous constatons que cette image, déclenchant l'imagination est, en fait, génératrice de l'acte d'écriture : tout le livre n'est qu'une constante variation de cette seule image. La transformation des figures de cette image donne naissance à presque tous les personnages du récit et son retour et sa répétition contenant une force étrange confèrent un caractère hallucinatoire et obsessionnel au livre.

L'image apparaît dans les premières pages du roman dans la description d'un motif que le narrateur/peintre dessine sur les cuirs d'écritoire. Il faut signaler que cette image n'apparaît pas sous sa forme iconique dans le livre mais textuelle et ce qu'on appelle dans ce travail l'image peinte est, en fait, la description ou la représentation d'un dessin imaginaire. Le narrateur décrit ainsi ce qu'il reproduit toujours « machinalement » :

> Un cyprès auprès duquel était accroupi un vieillard, voûté, pareil aux yoguis d'Inde. Drapé dans un *aba*, la tête entourée d'un turban, il tenait son index gauche sur ses lèvres, immobilisé dans un geste qui exprimait l'étonnement. Face à lui, une jeune fille de noir vêtu se penchait pour lui offrir une fleur de capucine ; un ruisseau les séparait. (pp.28-29)

Le narrateur précise qu'il ignore totalement l'origine de cette création tout en affirmant par ailleurs qu'il n'a jamais pu dessiner d'autres motifs :

> Chose étrange, chose incroyable, je ne sais pourquoi le motif de mes compositions n'a jamais varié. (p.28)

Cette image est issue d'un rêve, le narrateur l'a déjà contemplée quelque part mais il ne sait pas où. Tout ce qu'il sait, c'est que ces écritoires partent jusqu'en Inde et que cette scène lui paraît à la fois « proche et lointaine ».

Ce motif, on le retrouve, également avec un air familier pour le narrateur, dans la deuxième partie du récit, avec une description quasi identique, sur un écritoire, mais cette fois, ce n'est pas le narrateur qui l'a dessiné. Il ne fait que se servir de cet écritoire dont il trouve le dessin étrange, œuvre d'un artiste « fou et maniaque » :

> On a peint un cyprès au pied duquel est accroupi un vieillard voûté, pareil aux yoguis de l'Inde. Drapé dans un *aba*, la tête entourée d'un turban, il tient son index gauche sur ses lèvres, figé dans une attitude qui exprime l'étonnement. Face à lui, une jeune fille, drapée de longs vêtements noirs, quelque bayadère peut-être, danse avec des mouvements étranges. Elle tient une fleur de capucine à la main. Un ruisseau sépare les deux personnages. (p.158)

Tout ce qui change dans cette description, c'est la femme qui semblerait danser devant le vieillard tout en lui offrant la fleur de capucine.

La scène apparaît une dernière fois sous la forme d'une image peinte sur le motif d'un rideau qui vient d'Inde et que le narrateur contemple depuis son enfance et ne cesse d'analyser au point d'être horrifié et terrorisé. Un rideau qui est décrit comme « étrange » et « effrayant ». Cette fois il y a plus de variations dans la description :

> Quel rideau étrange et effrayant c'était là! On y voyait un vieillard bossu, pareil aux yoguis de l'Inde, coiffé d'un turban. Il était assis sous un cyprès, ses mains tenaient une sorte de *sétâr*. Vis-à-vis de lui, une belle jeune fille qui ressemblait à la bayadère, danseuse des temples de l'Inde. Ses poignets étaient chargés de chaînes et elle paraissait ne danser devant le vieux que par contrainte. (p.128)

Dans cette description, le vieux tient un sétâr à la main et joue de la musique tandis que la jeune fille danse, les poignées chargées de chaînes.

Nous retrouvons également la description d'une image peinte sur un vase que le vieux fossoyeur donne au narrateur lorsqu'il creuse une tombe pour enterrer

la femme. Un dessin qui représente uniquement le visage de la femme au centre d'un cadre en losange, un visage qui ressemble étrangement au dessin que le narrateur a fait de la femme de sa vision :

> Je tirais du coffret le portrait que j'avais fait d'Elle la nuit précédente pour la confronter avec le dessin du vase. Pas la moindre différence. Ils semblaient calqués l'un sur l'autre. Ils ne faisaient qu'un ; d'ailleurs, ils étaient de la même main, celle d'un pauvre décorateur d'écritoires. (p.71.)

C'est d'ailleurs l'une des deux reproductions que l'on trouve dans *La Chouette Aveugle* : on y voit le visage d'une femme figurant sur un vase (voir Annexe N°1). Il convient de signaler brièvement que Sadegh Hedayat avait lui-même des talents de peintre et qu'il a réalisé plusieurs tableaux. D'après Youssef Ishaghpour dans *Le tombeau de Sadegh Hedayat* : « Son père lui avait plutôt conseillé de choisir cette profession, au lieu du métier d'écrivain qui n'avait rien rapporté à ses ancêtres »[37].

Vision de l'image

L'accident métaphysique dont le narrateur parle au début du récit, c'est la vision de l'image qui s'anime et devient vivante, l'incarnation de la scène qu'il a toujours peinte sur les écritoires. Il la voit un jour de sizdeh-bedar, treizième jour du printemps, à travers la lucarne de sa chambre, carrée comme le cadre d'un tableau :

> Je regardais à travers la lucarne. Dans la campagne, derrière la maison, un vieillard bossu était assis au pied d'un cyprès. Vers lui se penchait une jeune fille, ou plutôt un ange du ciel, et le vieux plein d'étonnement, mordait l'ongle de son index gauche. [...] Elle parut vouloir franchir le ruisseau qui la séparait du vieillard, mais elle ne put y parvenir. Alors celui-ci éclata de rire. (pp.31-34)

L'apparition est éphémère mais la description est détaillée et s'étend sur plusieurs pages. Le surlendemain, lorsque le narrateur « tremblant de mille

[37] Youssef ISHAGHPOUR, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat, op. cit.*, p.89.

craintes » tente de revoir la scène, il n'y a plus d'ouverture, pas de fenêtre dans le mur qui donne sur l'extérieur. Il n'y a qu'un mur épais et massif.

A la place de la vision, il y a la réalité. L'image est comme un éclat passager, « une météore », comme « une vision d'opium », un songe doux et épouvantable. Cette vision fait totalement basculer la vie du narrateur, incapable d'oublier cette scène. Désormais, il passera son temps à rechercher la femme de sa vision, source d'émerveillement et de connaissance, afin de pouvoir retrouver la quiétude.

Nous allons voir comment l'image se morcelle au cours des rencontres et comment les éléments de l'image se décomposent au cours du récit.

Première rencontre :

La première rencontre avec les éléments de l'image est la rencontre avec la femme. Surgie de la brume, elle apparaît comme une silhouette avec de plus en plus d'insistance. Elle semble ressusciter à mesure qu'elle sort du flou, « pareille à ces miniatures qui ornent les cuirs d'écritoires. » (p.41). Il reconnaît la femme de la vision :

> Une femme vêtue de noir, la silhouette d'une femme assise sur le perron. Je ne m'étais pas trompé, c'était Elle. (p.42)

Cette vision ressemble plutôt à un songe. La femme est éthérée, fragile, immatérielle et céleste et en même temps sensuelle et enchanteresse. Le narrateur se sent comme un être qui sait qu'il rêve et qui n'arrive pourtant pas à se réveiller. Il raconte ainsi :

> Il me semblait être englouti dans un sommeil sans fond ; il me fallait être en effet plongé dans un sommeil abyssal pour faire un tel rêve. (p.43)

L'enchaînement des événements obéit désormais à la logique du rêve qui met en scène l'irréel. Il y a une logique du rêve dans le sens que celui-ci peut souvent suivre un fil conducteur, avoir une action claire et c'est le cas du narrateur dont la vision imagée à travers la lucarne a comme sujet la vue de la femme qui la hante.

D'autre part, cela pourrait être également une hallucination, une vision d'opium. Le narrateur affirme qu'il augmente ses doses d'alcool et d'opium afin de pouvoir soulager ses souffrances mais loin qu'il oublie la femme de sa vision « son corps, son visage se matérialisaient plus vigoureusement » devant lui. (p.39)

Dans le chapitre suivant, on verra comment les autres personnages féminins du récit naissent de la variation de la description de cette femme de la vision.

Deuxième rencontre :

La deuxième rencontre se produit avec le vieillard et se passe également dans la brume lorsque le narrateur sort de chez lui la malle contenant le cadavre de la femme pour l'enterrer :

> J'aperçus à travers le brouillard, un vieillard bossu, assis au pied d'un cyprès. (pp.57-58).

Il s'agit d'un vieillard dont le narrateur n'arrive pas à voir le visage couvert par un cache-nez et qui prétend être un fossoyeur et connaître la maison du narrateur. Ce portrait du vieux bossu au rire discordant et désagréable reviendra par la suite pour décrire toutes les autres figures masculines du roman. On reconnaît d'abord l'oncle du narrateur qui est déjà apparu au début du récit, puis le vieux cocher, le père, le père de la garce, le vieux brocanteur et enfin le narrateur lui-même qui s'identifie à l'image de l'autre et se transforme en un vieux bossu à la fin du roman.

Pour aller enterrer la femme, le narrateur sort de chez lui et se retrouve dans un paysage et aux côtés des éléments présents dans l'image. Le vieux bossu est assis sous un cyprès. Il passe ensuite devant les fenêtres des maisons d'où s'échappent des capucines violettes grimpant le long des murs. Là où il enterre la femme, un endroit familier pour le narrateur, le sol est également couvert de capucines violettes sans parfum. Ce paysage revient ensuite dans la deuxième partie du récit lorsque le narrateur erre et rêve dans un endroit qui rappelle encore le paysage décrit dans l'image :

> J'arrivais près de Souren [...] Le sol était couvert de capucines violettes [...] j'allais m'asseoir au bord de la rivière, sur le sable, au pied d'un vieux cyprès. [...] une petite fille, surgie de derrière un rideau de cyprès marchait en direction du château. Elle portait des vêtements noirs [...]. Elle rongeait les ongles de sa main gauche. (pp.118-119)

Ce paysage qui prend petit à petit un aspect familier lui rappelle par la suite d'autres images de l'enfance à travers un souvenir lointain et oublié dans lequel les mêmes éléments sont souvent présents. « Une fois déjà, dans mon enfance, j'étais venu là. » (p.120) et l'on retrouve la rivière au bord de laquelle il jouait avec d'autres enfants ainsi que le vieux cyprès et la garce-enfant vêtue d'une robe de soie noire, « mordillant son index gauche ».

Entrer dans l'image :

La vision transforme l'existence du narrateur et lui donne une sorte de pouvoir surhumain. Il ne peut plus s'empêcher de chercher la femme de ses songes dont la proximité lui est désormais nécessaire :

> Un seul regard d'Elle eût suffit à me donner la solution de tous les problèmes de la philosophie et de tous les énigmes de la théologie. (p.39)

Le contact s'établit progressivement. Au début, une distance s'installe entre le narrateur et l'image inanimée. Au moment de la vision à travers la lucarne, un mur épais sépare le narrateur de l'image vivante, mais il existe toujours la volonté d'entrer dans l'image, voire de la traverser :

> Je ne sais pourquoi, je m'obstinais à vouloir retrouver le ruisseau, le cyprès, la touffe de capucines [...]. Une force surnaturelle semblait m'y contraindre. (P.40)

Autrement dit, le désir d'entrer dans l'image, c'est la volonté d'abolir la distance qui sépare le narrateur de sa création et de renouer avec l'origine. Il donne corps à son fantasme. L'image est puissante, elle dévoile un sens. C'est le seul endroit où la connaissance peut avoir lieu. Donner vie à l'image, c'est en quelque sorte chercher des significations cachées. D'ailleurs, cette quête

permanente et cette impossibilité de trouver une solution définitive fait toute l'histoire du roman. Mais en même temps, le narrateur désire mettre en image ce qu'il a perçu. Il ne quitte pas le cadavre de la femme avant d'en avoir fait le portrait. Il souhaite l'immortaliser. Il sait que le corps se décompose et est condamné à la disparition et « se résorbe dans le néant ».

> Je voulais dessiner sur le papier ces yeux qui s'étaient fermés pour toujours, en perpétuer le souvenir. (p.51)

Faire ce portrait constitue aussi une sorte de calmant, une sorte d'opium pour oublier cette perte. C'est pour cela qu'il fait d'abord exister l'image dans sa réalité mais il l'enlève pour l'enfermer dans l'image :

> Je me réfugiai enfin dans l'immobile vie des lignes et des formes. (p.54-55)

D'autre part, naît aussi le désir de possession. L'image vient de l'extérieur et le narrateur n'a aucune prise sur elle mais en même temps c'est lui qui l'a créée. En faisant le portrait et en cachant le dessin qu'il a fait de la femme, il pense pouvoir découvrir le secret de ses yeux :

> Maintenant, je les possédais ; leur âme, sur le papier, m'appartenait. (p.55)

Une sorte de circularité prend donc forme. L'événement est figé d'abord dans sa représentation iconique mais la description de l'image s'anime et prend par la suite une épaisseur topographique et chronologique. En d'autres termes, l'image se métamorphose en vision imaginable, le personnage apparaît, puis meurt et se transforme en image. Le narrateur est une fois de plus pris dans l'impossibilité d'échapper à un cercle.

L'origine de l'image :

Cette image s'apparente à un rêve, semblant provenir d'une autre source que la conscience. L'image est comme un message visuel composé de différents types de signes et de symboles.

Le narrateur n'essaie pas de déchiffrer l'image et de résoudre l'énigme ou le code de ses signes. Il l'anime et la transforme par son imagination.

Aucune référence picturale n'est donnée dans le texte. Il ne s'agit pas d'en conclure qu'un tableau particulier a été utilisé pour élaborer les descriptions. En revanche, il semble possible d'affirmer que l'auteur reprend un ensemble de motifs et construit sa fiction à partir de ces motifs, en les réorganisant dans de multiples combinaisons. La description picturale suspend le texte, produisant un effet d'expansion. Elle résiste à la linéarité en ajoutant un espace, celui de l'image mentale dont l'étendue n'a de limites que l'imagination.

Au début, pour le narrateur « habitué à produire en série des images sèches, luisantes, sans âme » c'est seulement une image répétée, une sorte d'amusement pour passer le temps. Il raconte :

> J'avais choisi ce travail ridicule, décorer des cuirs d'écritoire, afin de m'étourdir et de tuer le temps. (p.29)

Lorsqu'il décide de fixer sur le papier les traits du visage de la femme, il ne se lasse plus et ne sent plus le temps passer :

> Moi qui m'étais accoutumé à exécuter des dessins de série sur des cuirs d'écritoire, je me voyais contraint de mettre mon intelligence en œuvre. (p. 52)

La source d'inspiration, le retour à une image anonyme, massivement reproduite, c'est l'appel à un répertoire culturel. Il n'y a pas de référence à un tableau ou une image précise ni dans le roman et ni dans les entretiens faits avec Hedayat. Mais la description de cette image mobilise les savoirs du lecteur. Pour un lecteur iranien, cette image est perçue d'un regard différent. Ce lecteur ressent rapidement un sentiment de déjà vu à la lecture de la description qui semble évoquer fidèlement une image célèbre. Cette image qui, sous sa forme iconique, est absente dans le roman, constitue un réservoir de sens et de connaissance partagés entre le narrateur et le lecteur. En Iran, cette image est très fréquente, avec des variations, dans les miniatures qui sont présentes dans les divans des poètes célèbres ou sur les peintures[38]. Les éléments très fréquents dans les miniatures

---

[38] Voir : Youssef ISHAGHPOUR, *La Miniature persane, Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, Farrago, 1999.

sont le vieux, la jeune femme, l'arbre, les fleurs, la rivière et le vin. Ces scènes représentent souvent le bonheur, le paradis et l'idéal de la vie[39]. Cette image dans « la miniature persane gardera l'empreinte d'un monde intermédiaire, entre le corps et l'esprit, entre le monde sensible et le monde intelligible, entre la terre et la terre céleste »[40].

Le vieux représente souvent la sagesse. Il s'agit d'un vieux mage qui a la connaissance de la philosophie et des sciences. Le vieux avec la barbe blanche et le turban, c'est le portrait fictif d'une figure mythique. C 'est pourquoi lorsque le narrateur se met à la place du vieux et regarde la femme, dit :

> Je pouvais pénétrer aisément les secrets des vieilles miniatures, ceux des livres de philosophie les plus ardus. (P.50)

Le cyprès, l'arbre toujours vert est « l'arbre du paradis, et, à cause de sa cime pyramidale, offrant l'image de la femme, on le plantait devant l'entrée des temples de feu ; on le retrouve figuré à Persépolis et sur tous les monuments perses »[41]. Cet arbre est le symbole de la Perse ancienne. Il représente l'immortalité et la jeunesse éternelle et en même temps la femme. C'est pour cela que le narrateur raconte :

> Si j'avais pu m'asseoir au pied de cyprès, sûrement, j'eus goûté le bonheur. (p.40)

L'eau c'est le miroir et la lumière de la vie. Elle montre également le passage du temps et de la vie. La capucine, c'est le symbole de la fécondité, l'union et la naissance. C'est une fleur qui pousse très rapidement et pour cette raison, elle symbolise aussi « l'immortalité et la présence dans tous les lieux »[42]. La femme éthérée avec sa beauté fascinante représente la jeunesse et l'objet d'amour. Elle conduit l'homme vers l'immortalité et l'éternité.

L'image pourrait donc se référer à une vision mystique, le vieux qui sera le narrateur contemple avec étonnement la jeune femme dans ses yeux qui, comme

---

[39] *Cf.*, annexe N°2 : quelques miniatures persanes d'un célèbre peintre iranien.
[40] Jean MOTTET (sous la direction), *L'arbre dans le paysage*, [Colloque de Saint-Yriex-la-Perche organisé par le parc naturel régional Périgord Limousin], Champ Vallon, 2002, p.158.
[41] Fred HOEFER, *L'Univers ou histoire et description de tous les peuples, de leurs religions, mœurs, coutumes, etc.*, F. Didot frères, 1852, p.189.
[42] Sirous SHAMISA, *L'histoire d'un fantôme*, *op.cit.*, p.118.

un miroir reflète sa vraie image, son être caché. Cette image est donc un archétype culturel important mais dans ce roman, il y a une métamorphose et une déformation de cette image, voire une dégradation :

Le vieux répugnant qui a un rire épouvantable est comme déchiré par le désir et emprisonné dans l'éternité. Il devient le symbole d'une vie défaillante, pleine de désespoir, séparée de l'objet de son désir. Le ruisseau sépare le vieux de la femme et marque l'impossibilité de l'union. Le paradis se transforme en enfer et à la place de l'union, il y aura la mort. La femme est vêtue de noir, le vêtement de deuil. Elle n'arrive pas à franchir la rivière. Elle représente aussi le côté charnel et terrestre. La vision est engendrée par l'ennui et le néant. La vision de l'image est comme un rayon de soleil produit de l'imagination. C'est la vision de l'invisible mais cela ne rapporte pas la paix au narrateur mais la souffrance et la mort. Les métamorphoses se multiplient ainsi. Toutes ces déformations qui troublent, déterminent une remise en question de l'univers entier.

L'image qui est produite au début comme une peinture en série, une peinture sans âme devient la source du développement textuel. C'est après la vision de l'image que le narrateur renonce à dessiner et commence à écrire. C'est ce qu'il affirme lui-même : « C'est à la suite de cela que je renonçais entièrement au dessin ». (p.29)

Il écrit en s'inspirant de l'image, une image anonyme et génératrice qui devient partie prenante de l'écriture, que l'écriture transforme littéralement en son matériau. La relation entre le texte et l'image est très forte. Elle n'est pas dissociable de l'écriture. Elle entre dans le récit qui devient sa représentation ou, autrement dit, elle se prolonge dans l'écriture qui lui donne une existence, une consistance. Le narrateur déclare : « C'est peut-être ce dessin qui m'oblige à écrire ». (p.158)

L'image est non seulement la matière de son imagination mais aussi le support de son écriture. Selon Youssef Ishaghpour dans *Le Tombeau de Sadegh Hedayat* :

> Le livre dans sa totalité ne sera qu'une lecture, une rêverie, des transformations, une mise en mouvement, une incarnation de cette seule image. (p.64)

L’image qui n’est pas de nature picturale pose la base du récit et dispose des éléments emblématiques autour desquels le récit va se développer. La représentation de la scène offre un aliment à la rêverie, fournit un thème, proposant une image des personnages propres à figurer dans l’histoire, fournissant des détails, sans entraver le libre fonctionnement de l’imagination, puisqu’il s’agit d’une image fixe à partir de laquelle le narrateur peut tout à loisir reconstituer des scènes animées. Elle semble ainsi contenir tous les éléments du récit. Elle donne corps aux productions de l’inconscient et leur permet de se libérer. Elle fait naître le désir d’écrire. L’auteur ne décrit pas systématiquement les images qu’il a sous les yeux mais en extrait certains éléments à partir desquels il développe ses propres images.

Qu’est-ce qui motive la présence de cette description en tête du récit ? Elle a une fonction réflexive : le motif préfigure de nombreux éléments à venir du roman. On peut donc parler d’une mise en abyme dans le sens où chaque élément de l’image réfléchit un élément du roman.

Il y a dans cette image génératrice la concentration d’un des thèmes les plus importants du roman : le désir d’union avec la femme pour atteindre l’immortalité. L’image, par le principe de condensation et de libre association, permet aussi de suggérer les rêves et les hallucinations.

Cette description initiale, bien qu’elle ne semble pas faire référence à tous les événements ou tous les personnages, assure une réflexion du thème et constitue une mise en abyme avec un caractère énigmatique. Elle n’est pas un résumé mais une sorte de vision préliminaire. Le lecteur retrouve progressivement les éléments au cours de sa lecture.

Toute lecture de cette image implique donc un retour en arrière. Toute interprétation même consiste à établir des correspondances entre les éléments de l’image. La spécificité de l’écriture de ce roman réside dans le caractère nécessaire de ces mécanismes associatifs pour permettre la saisie élémentaire de sa signification. Le roman exige du lecteur, en tout premier lieu, une certaine patience : non seulement le lecteur doit attendre pour voir la signification, mais aussi relire, reprendre le texte. Ce n’est que lorsqu’il aura repéré les retours, rapproché des passages, et procédé à un parcours en tous sens du livre que le sens

suspendu trouvera une signification. La lecture doit être le plus possible une relecture.

Le phénomène du ressassement est intrinsèque à l'élaboration du signe. Le signe, en effet, ne peut se passer dans le récit de la répétition. Dans *La Chouette aveugle*, un signe qui n'aurait lieu qu'une fois ne serait pas un signe. L'obsession qui lie l'auteur à un thème privilégié et le contraint de redire ce qu'il a déjà dit illustre bien la nécessité pour lui de revenir au même point, de repasser par les mêmes chemins. L'enjeu du roman est donc de découvrir le sens et de dépasser l'énigme. Chaque étape du ressassement est une avancée vers cette articulation essentielle. L'auteur ne se contente pas de répéter cette scène indépassable, il libère peu à peu une parole enfouie. Le ressassement devient alors une dynamique de recherche.

I. 6. La répétition à la croisée de l'écriture et de la lecture :

La fabrication du sens, si elle est, en premier chef, le fait de l'auteur, est aussi celle du lecteur, qui re-compose le texte dans la lecture, et tente de démêler l'entrelacs complexe des répétitions mises en place dans le roman.

« Le « ressassement » désigne une « manière de dire » et une « manière d'écrire » spécifiques. C'est en ces termes que Waclaw Rapak commence son article, « Le ressassement et son enjeu existentiel »[43], auxquels nous souhaitons ajouter l'idée que le ressassement désigne également une manière de lire spécifique.

Le travail du lecteur dans la compréhension du sens d'un roman comme *La Chouette Aveugle* où la répétition est la condition même de la production du texte paraît capital. Il implique une démarche qui est à l'image même des questions que soulève le texte, puisque c'est une lecture répétitive, et au moins double, elle aussi, nécessaire afin de prendre en compte les multiples facettes du ressassement.

[43] Waclaw RAPAK, « Le ressassement et son enjeu existentiel », *Ecritures du ressassement, op. cit.,* p.95.

Le rôle du lecteur se révèle ainsi primordial dans la révélation d'une structure chargée de transmettre un sens qui n'est pas donné d'emblée ; il n'émerge qu'au terme d'un travail d'interprétation qui lui donne, d'une part, une grande complexité, et de l'autre, une grande ambiguïté. Le lecteur cherche une cohérence et une signification entre une structure d'ensemble bien travaillée et le foisonnement désordonné des expériences et des sensations décrites par le narrateur. En d'autres termes, le lecteur est placé au cœur de l'œuvre, tenu de lire, de recréer le sens et de dévoiler la structure interne du récit, au sein duquel tout semble confus et embrouillé. Tout pourrait être indice mais c'est bien dans la complexité et l'ambiguïté de la forme que réside la possibilité même d'un sens.

Umberto Eco dans son ouvrage *Lector in Fabula*, insiste sur le rôle fondamental du lecteur dans la construction du sens. Selon lui, entre le lecteur et le texte, une série de relations et de tactiques s'installe qui risque de modifier substantiellement la nature du texte originel. Il dit à propos d'un texte avec une fonction esthétique :

> Un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.[44]

Le ressassement sert à décrire le chaos et la perturbation intérieurs. Le narrateur de *La Chouette aveugle* partage ses sensations et ses perceptions et mêle événements réels et imaginaires. Son monologue intérieur est aussi le lieu d'une cohabitation aliénante entre passé et présent. Il le dit à plusieurs reprises :

> Le passé et l'avenir, le proche et le lointain ne faisaient plus qu'un avec ma vie émotive. (p.50)

Le lecteur de ce texte reste sur le même plan que l'auteur. Tous les deux recomposent simultanément les morceaux d'un ensemble à l'image de l'incohérence des souvenirs. De même que le narrateur importe dans le texte toute sa mémoire lorsqu'il décrit, de même le lecteur lorsqu'il lit une description, est tenu de faire appel à sa propre mémoire, de créer son propre réseau d'associations et de mêler ses propres images à celles de l'auteur.

[44] Umberto ECO, *Lector in Fabula*, LGF, Coll. Le livre de poche biblio, 1999 [1985], p.64.

Nous entendons fréquemment dire que l'écriture exige une certaine puissance imaginative de la part de l’écrivain en oubliant que la lecture en demande autant. En réalité, entre le monde onirique rêvé par l'auteur et l'imagination du lecteur s'interpose le récit. Au cours de la lecture du texte, le lecteur tente de reconstituer et de recréer l’univers délirant que l'écrivain a mis en mots. Il va inévitablement se faire une idée des tourments et des souffrances du narrateur, puis essayer de former à partir de la multitude d'informations fournies par ce dernier, une vision cohérente de son monde confus et inconnu. C’est ainsi qu’il pourra accomplir la construction de son univers imaginaire. Ce formidable parallélisme de composition semble être une des caractéristiques de *La Chouette Aveugle*, car le lecteur est mis dans un contact presque immédiat avec le narrateur et son univers. Il compatit parce qu'il a accès dès les premières lignes du récit à ses tourments intérieurs :

> Il est des plaies qui, pareilles à la lèpre, rongent l’âme, [...] Tout le monde les range au nombre des accidents extraordinaires [...], Pénétrera-t-on un jour le mystère de ces accidents métaphysiques, de ces reflets de l’ombre de l’âme, [...] Je m’efforcerai d’écrire ce dont je me souviens, ce qui demeure présent à mon esprit de l’enchaînement des circonstances. (pp.23-24)

La lecture romanesque étant, en partie, une activité divertissante, et le ressassement un va-et-vient « entre principe du plaisir et pulsion de mort »[45], il serait intéressant d’examiner également les sources du plaisir dans la lecture du récit. Comme nous venons de voir, la composition du roman ne s’achève pas avec la fin de l’écriture. Le lecteur continue l’activité de l’auteur et effectue une reconstitution permanente du roman. Un lecteur oisif peut être arrêté par la difficulté formelle et l’opacité du texte. Par contre un lecteur appliqué prend un plaisir immense à participer à cette activité de composition.

L’écriture n’est pas simple. Il y a une part non déchiffrée et non déchiffrable qui devient stimulante et crée le désir et donc le plaisir de lire. Nous pouvons le définir comme le plaisir du décryptage : le lecteur qui fait face à une énigme qu’il doit interpréter et au défi de comprendre le mystère, sera récompensé par une sorte de satisfaction intellectuelle car la lecture mobilise ses facultés mentales. La

[45] Eric BENOIT, « Sas (la parole en exil) », in *Ecritures du ressassement*, *op. cit.*, p.29.

mémoire textuelle du lecteur est sollicitée dans le ressassement des images, des métaphores et des syntagmes, qui provoque une rétention du sens, et dans le même temps multiplie les significations. Le lecteur doit être attentif pour entrer dans ce réseau complexe et en même temps, il doit aussi se laisser porter par le mouvement analogique du texte tout en préservant sa part de subjectivité présente dans toute lecture.

L'écriture de *La Chouette Aveugle* est une écriture en travail. La répétition génératrice d'écriture du récit met en scène les doutes, la recherche des formes, les progressions et les retours en arrière et laisse entrevoir ses processus de création. Le récit devient le spectacle d'une production qui engendre du plaisir chez le lecteur. Il se trouve, à certains moments, face aux doutes d'une écriture qui se corrige par la répétition en revenant sur un terme :

> Depuis trois mois, non, deux mois et quatre jours, j'avais perdu sa trace. (p.26)

Parfois, nous avons le sentiment d'observer une langue qui fait état de son hésitation à trouver le terme ou la formule appropriés pour exprimer une sensation[46] :

> Je marchais sans rien voir. [...]. Ou plutôt, je ne marchais pas, je glissais. (p.121)

La répétition des signifiants, des signifiés, de séquences narratives est une dynamique du récit, puisqu'elle attire l'œil et disperse à la fois. Un tel partage engage une lecture transversale qui repère les associations et les correspondances puis construit leur sens. Le texte est ainsi dynamisé par le retour des rêves qui se perpétuent et oblige à une lecture mnésique. La lecture de la répétition devient un travail de la reconstruction de ce que l'écriture a ébranlé. La productivité de la répétition, c'est aussi cette lecture qui cherche les repères de sa propre continuation tout comme l'écriture qui recherche son chemin vertigineux et incertain. Le rythme de la lecture est d'un côté celui qu'impose le lecteur et de l'autre, celui des reprises, des retours en arrière, ou des accélérations imposés en partie par le récit, et en partie par la mémoire et le raisonnement de chaque

[46] Dans la deuxième partie de nous travail, nous allons étudier en détail les différentes formes de la répétition.

lecteur particulier. Aussi pourrait-on maintenant conclure sur cette idée que *La Chouette Aveugle* n'est pas un objet clos, figé mais objet à construire, ce qui demande *a fortiori* comme le précise Alain Montandon : « Une mobilité d'esprit, une disponibilité et une participation complète »[47], de la part du lecteur.

[47] Alain MONTANDON, « Le lecteur sentimental de Jean Paul », *Le lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1982, p.25.

Chapitre II : La répétition et la structure spatio-temporelle

Préambule :

Il nous faut souligner d'emblée que l'espace ne va pas sans le temps et qu'en littérature, il est souvent plus révélateur de parler d'un couple espace/temps ou encore de «chronotope »[48]que d'envisager l'un ou l'autre séparément. Temps et espace sont donc non seulement indissociables mais surtout en interaction réciproque. Par exemple, la linéarité est un concept, un schème de l'entendement, qui peut s'appliquer autant au temps qu'à l'espace. Parler de linéarité temporelle, c'est déjà utiliser une métaphore spatiale ou encore une forme spatiale.

Si nous avons séparé la notion de temps et d'espace dans notre étude, c'est donc uniquement afin de pouvoir mettre l'accent sur la répétition et de mieux saisir cette notion dans l'organisation complexe de *La Chouette aveugle*. Nous commençons donc à étudier la structure temporelle et ensuite la structure spatiale dans ce roman.

La temporalité est un des éléments fondamentaux de la structure d'un roman. Poser le problème du temps dans une œuvre romanesque entraîne une multitude d'interrogations : on pourra aussi bien étudier le temps en tant que thème de la narration ou comme une de ses procédures. Il est possible d'analyser les temps verbaux, la notion de durée, de fréquence ou de chronologie et beaucoup d'autres aspects de la temporalité dans une œuvre littéraire.

Les études consacrées à la temporalité sont vastes et multiples. Dans le cadre limité de notre recherche, nous tenterons de présenter globalement l'organisation temporelle de *La Chouette aveugle*, et nous nous intéresserons particulièrement au temps en tant qu'un des éléments lié à la répétition et au ressassement dans ce récit.

Nous allons constater dans ce chapitre comment le temps du récit est comme le temps du mythe, cyclique, récurrent, appelant l'éternel retour et non pas linéaire. Les effets de fusion, de simultanéité entre divers moments dans le récit nous conduisent vers une grande confusion qui est voulue par la narration. Ainsi,

---

[48] Ce terme célèbre est de Mikhaïl BAKHTINE et il l'explicite dans « Troisième étude : Formes du temps et du chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978 (Moscou, 1975), pp. 235-398.

le processus d'écriture de la fiction s'effectue dans un temps absolu, dans un instant éternel, c'est-à-dire dans une temporalité qui ne fait référence à aucune chronologie, le présent de l'écriture n'existe que parce qu'il mêle à la fois le passé et l'avenir : l'écriture porte sa propre temporalité située simultanément dans le temps et hors de lui.

Au départ se trouve l'impossibilité de décrire l'ensemble des délires et des rêves. Un des moyens de réussir à ordonner ses hallucinations et ses rêveries pour le narrateur réside dans l'acte d'écriture. C'est grâce au langage que le narrateur peut espérer atteindre une certaine harmonisation de ses sensations. Le roman qui présente un aspect chaotique et désordonné relève donc d'un système d'organisation bien structuré. Il s'agit d'une démarche de restitution d'un ordre possible, d'un ordre suscité par le mouvement même de l'écriture.

II.1. L'organisation temporelle du roman :

Si le lecteur parvient à situer approximativement le récit dans le temps, ce n'est ni à cause d'une datation, ni d'une référence chronologique précise, mais encore d'indices éparpillés dans le texte dont nous allons citer quelques exemples. D'après les propos du narrateur, la première partie du roman se déroule dans la ville de Ray. Au cours de cette partie, le narrateur propose une fois, « Deux qrans et un abbâsi » (p.62) au vieux cocher qui le conduit au cimetière. C'est une monnaie qui était courante du début du vingtième siècle jusque dans les années soixante en Iran. Le narrateur cite également le nom de Chah Abd-ol Azim, un cimetière connu près de Ray à cette même époque et jusqu'à aujourd'hui. Il nomme aussi à plusieurs reprises les mots tels que la lampe (*cheragh*) et le lit (*takhtekhab*). Les mots (en persan) qui désignent ces objets appartiennent également à une époque contemporaine de la nôtre. Ce sont des éléments qui démontrent que l'époque où se déroule l'histoire de cette partie pourrait correspondre à un moment du XXe siècle, ou à celui de la rédaction du livre vers 1936. Mais dans la deuxième partie, le monde dans lequel le narrateur se réveille est d'après ses propos beaucoup plus ancien. La ville de Ray décrite était encore

une grande ville au bord de Souren et s'appelait Rhagès (Ville détruite au XIIIe siècle par les Mongoles). La monnaie était: « Deux dirhams et quatre pâchiz » (p.163), une monnaie médiévale qui date de l'ère d'Omar, deuxième calife après l'Islam. C'est ce qui marque un décalage de quatorze siècles environ entre les deux parties. Le narrateur utilise également le mot, *rakhtekhab*[49] pour le lit et la lampe à huile et parle des *Daroughe* et *Gazmeh* (signifiant les veilleurs de nuit) qui sont des termes utilisés bien avant le vingtième siècle.

Il existe toutefois des confusions entre les deux parties. Dans la deuxième partie par exemple, le narrateur parle une fois de la place Mohammadiyé (p.124), nom d'une place qui existait à l'époque où se passe l'histoire de la première partie (au vingtième siècle et pas avant).

Ainsi *La Chouette Aveugle* est d'une manière, un récit de tous les temps ou autrement dit un récit intemporel. L'ordre chronologique du récit obéit à l'imagination et aux hallucinations du narrateur qui nous ramène du présent vers un passé très lointain. Il existe un rapport à la durée qui n'est ni objectif ni linéaire.

Le récit évolue dans un univers temporel imprécis. Un personnage complexe et fuyant comme le narrateur, toujours à la recherche de son unité perdue, ne peut être que l'objet d'un récit brisé et morcelé. Il brouille la chronologie et donne naissance à un tourbillon temporel parfois difficile à décrypter. Les temps sont étrangement mélangés. Le narrateur qui semble être « un jeune homme débile et malade » (p.82) et qui voit même une fois l'ombre de son corps qui « était la même qu'il y a dix ans », quand il était « encore enfant ». (p.156), se décrit au début de la deuxième partie comme un vieux bossu aux cheveux blanchis, mais à la fin du roman, nous le voyons se transformer en un vieux bossu. Au début de la deuxième partie, il attend que les veilleurs de nuit viennent l'arrêter, tandis qu'il va tuer sa femme à la fin du roman et qu'il se retrouve dans la même chambre que dans la première partie du récit où il a la vision étrange d'une femme éthérée.

Nous retrouvons ici ce que suggère Genette à propos de l'œuvre de Proust : «Quand l'arrière est devant et l'avant derrière, définir le sens de la marche devient

[49] Il faut signaler que dans le texte original en persan, Hedayat a utilisé des termes différents pour désigner certains objets anciens que le traducteur du texte en français, Roger Lescot a traduits en même terme dans la première et la deuxième partie. Par exemple, le mot takhtekhab et rakhtekhab ont été traduits par « le lit ».

une tâche délicate »[50]. Cependant, cette difficulté de lecture témoigne de la part de S. Hedayat, d'une volonté de subvertir le temps du récit pour marquer l'indicible de l'expérience à laquelle le narrateur doit s’affronter.

C’est aussi la notion d'inachèvement, inséparable d'une saisie du temps non linéaire qui procure au narrateur un maintien narcissique sur le plan de l'écriture. Le narrateur répète l’idée de l'importance de continuer à écrire, de continuer le récit qui s'écrit pour garder vivante l'illusion que la mort n'approche pas, pour nier le déroulement implacable du temps.

Dans le premier chapitre de ce travail, nous avons montré que la structure de *La Chouette Aveugle* est une structure binaire et que la dualité est à la base même du contenu du récit. Cette dualité est également présente dans la structure temporelle du récit.

Le récit s’inscrit dans un passé indéfini. Un des indices temporels pour situer l’événement raconté dans le récit par rapport au temps passé se fonde sur les chiffres deux et quatre, les chiffres qui sont cités et répétés à maintes reprises tout au long du roman.

Le narrateur commence son histoire avec cette précision ou hésitation : « Depuis trois mois, non, deux mois et quatre jours, j’avais perdu sa trace ». (p.26) Il signale tout en parlant de la femme éthérée qu’il cherche désespérément, « cela non seulement pendant un jour ou deux, mais bien durant deux mois et quatre jours ». (p.37)

Dans la deuxième partie, le narrateur raconte ainsi les jours qui suivent son mariage :

> Pendant deux mois, non : deux mois et quatre jours, je couchais loin d’elle, à même le sol, sans avoir le courage de m’approcher d’elle. (p.101)

Le chiffre deux est le chiffre de dualité. Ce nombre représente souvent la polarité et les principes opposés comme la vie et la mort, l’amour et la haine, le bien et le mal, l’union et la séparation, les thèmes bien présents dans *La Chouette Aveugle*. C’est aussi le symbole de l’homme et de la femme et de toutes les complémentarités.

---

[50] Gérard GENETTE, *Figure III*, Editions du Seuil, Coll. Poétique, 1972, p.118.

Selon Sirous Shamisa également, la dualité du récit et tout ce qui concerne l'alliance entre le narrateur et la femme sont montrés à l'aide des chiffres deux ou quatre. Le chiffre trois désigne l'union accomplie, l'entité, la perfection. Il est l'accomplissement de un et de deux. Et enfin le chiffre quatre est le symbole de l'idéal et de la stabilité: « Le chiffre trois a un rapport avec l'union et le paradis, puisque le narrateur n'atteint pas cette union, il refuse le chiffre trois »[51]. Le narrateur raconte :

> Il y avait trois ans, non : deux ans et quatre mois – mais que sont les années et les mois ? Pour moi, cela n'a pas de sens ; pour qui est enfermé dans un tombeau, le temps est sans valeur – deux ans et quatre mois que cette chambre était le sépulcre de ma vie et de mes pensées. (p. 110)

Une autre précision du temps est répétée plusieurs fois dès le début de l'histoire. Relatant le récit de la vision de la femme, le narrateur précise :

> Cela se passa il y a deux mois et quatre jours. C'était le treizième jour après le Nôrouz. (pp. 29-30)

Nôrouz est la fête traditionnelle iranienne, premier jour du printemps, qui est célébrée le 21 mars. Pendant les vacances de Nôrouz (13 jours), les membres d'une famille ou les amis se rendent visite. Dans le récit, c'est à ce moment que l'oncle du narrateur lui rend visite chez lui et que le narrateur a la vision de la femme éthérée.

Cet indice est cité également dans d'autres situations. Le narrateur se souvient de son passé et de son jeu de cache-cache avec la garce lors d'une sortie dans la nature :

> Une fois déjà, dans mon enfance, j'étais venu là. C'était un jour de « Sizdeh beder ». (p.120)

Et il voit une fois dans ses hallucinations un fantôme épouvantable assis à côté du rideau étrange de la chambre :

> Il me semblait l'avoir déjà vu quand j'étais enfant. Je l'avais aperçu au treizième jour de Nôrouz. (pp.140-141)

[51] Sirous SHAMISA, *L'histoire d'un fantôme, op. cit.,* p. 159.

Traditionnellement en Iran, le treizième jour de Nôrouz est un jour néfaste où il faut sortir de la maison et partir dans la nature pour éviter le mauvais sort. Rester à la maison porterait malheur. C'est également le jour d'espoir de trouver l'âme sœur et l'amour de la vie car ce jour marque le début du printemps et la renaissance de la nature. Les célébrations du treizième jour, Sizdah Bedar, viennent de la croyance des anciens Perses que les 12 constellations du Zodiaque contrôlaient les mois de l'année, et que chacun régnait sur la terre pour un millier d'années. A la fin de ce cycle, le ciel et la terre sombraient dans le chaos. En conséquence, Nôrouz dure 12 jours et le treizième représente le chaos, moment pendant lequel les familles mettent l'ordre de côté et évitent la malchance associée au nombre treize en allant dehors et en profitant d'une promenade et d'une fête.

Les moments nocturnes : Le récit se déroule dans un climat très particulier, un climat morbide entretenu par des images évoquant l'approche et la présence de la mort. Cette atmosphère écrasante est citée par des moments privilégiés tels que la nuit, le coucher du soleil et le lever de l'aube.

Au début de la première partie du récit, la vision étrange de la femme se dévoile à la tombée de la nuit, « Le crépuscule était proche ». (p.30) Le narrateur précise après cette vision que lorsqu'il revient à lui : « La nuit tombait ; ma lampe fumait ». (p.35) Il commence à chercher une trace de cette scène vue à travers la lucarne mais, paradoxalement, il effectue cette recherche pendant l'obscurité : « J'avais pris l'habitude de sortir chaque jour, au coucher du soleil ». (p.40) L'obscurité semble être l'emblème des secrets et des imprévus. La nuit, comme la vision du narrateur devient un monde fantastique et impalpable et c'est la puissance de l'imagination qui permet de découvrir les secrets de ce monde. La première fois, le narrateur rencontre la femme à travers le brouillard, à la lumière d'une allumette. Elle entre dans sa maison mais « son visage restait dans l'ombre » (p.43). L'obscurité nourrit ainsi, de plus en plus, les fantasmes du narrateur.

La multiplication des indices nocturnes crée progressivement un effet d'angoisse et les mots qui décrivent cet effet révèlent la mort : « Le soleil était à son déclin. Une pluie fine tombait. » (p.66), décrit le narrateur après avoir enterré la femme. Il ajoute par la suite:

> Je marchais au sein d'une nuit ténébreuse, d'une nuit profonde qui submergeait toute ma vie. (p.66)

La peur paraît envahir l'espace de plus en plus intensément, le temps s'étend et la nuit semble interminable :

> Et moi, il me faudrait passer une nuit longue, obscure, froide, sans fin en compagnie d'un cadavre. (p.49)

Le passage entre la première et la deuxième partie se produit également « entre chien et loup » (p.78). Dans la deuxième partie aussi les moments importants se déroulent souvent pendant la nuit. La femme s'abandonne au narrateur pour la première fois dans la nuit : « C'était très tard dans la nuit. Tout le monde dormait ». (p.98) Le moment crucial de la fin de l'histoire, lorsque le narrateur tue sa femme, est décrit comme une : « Nuit profonde et silencieuse, pareille à celle qui s'était abattue sur ma vie. Nuit pleine de fantômes horribles ». (p.183) À ce moment la nuit devient une allégorie consacrée à l'évocation de l'instant mortel et conserve la fonction et la valeur de signifiants du mystère et de l'insaisissable. Le narrateur décrit alors sa propre descente aux enfers. La nuit est porteuse de pouvoirs néfastes, c'est le moment privilégié des rêveries morbides. Finalement, le récit se termine à l'aube, sur le retour du narrateur d'un sommeil profond : « il faisait presque jour et les vitres étaient couvertes de buée. On entendait de loin chanter les coqs ». (p.190)

Les moments nocturnes ont une présence écrasante et obsessionnelle. La nuit se présente parfois comme un personnage vivant et vorace : « La nuit s'en allait à pas de loup, comme si elle s'était suffisamment reposée de ses fatigues ». (p.55) ou encore « La nuit m'environnait de ses ténèbres terrifiantes » (p. 182)

Cette image de la nuit est renforcée par la présence d'autres éléments qui rappellent l'obscurité et la noirceur tels que les yeux noirs de la femme éthérée qui ont empoisonné la vie du narrateur : « Dans ses yeux, ses yeux noirs, je trouvai l'éternelle et profonde nuit que je cherchais. » (p.44) ou les vêtements noirs de la femme qui ressemblent aux vêtements de deuil et d'autres éléments que nous analyserons en détail dans la deuxième partie de ce travail.

Il nous semble que l'écriture hedayatienne esquisse ici les traits du nocturne dans le discours romantique où le nocturne s'ouvre vers un espace ambigu envahi d'images « susceptibles de se charger de cette qualité « fantastique » [...], dans l'espace inquiétant du déjà-vu, [...] et jusqu'au bout de l'angoisse »[52].

Le narrateur a peur de l'obscurité qui lui rappelle son isolement profond. Il a ses pensées morbides et terrifiantes pendant la nuit puisque l'obscurité augmente la souffrance et appelle la vengeance :

> La solitude, l'abandon qui pesaient sur moi ressemblaient aux nuits sans fin, épaisses, denses, à ces nuits pleines d'une obscurité tenace, compacte et contagieuse, qui s'apprêtent à descendre sur les villes désertes où pullulent les songes de luxure et de haine. (p.152)

Dans ce passage, il y a une matérialité qui dessine la souffrance : « pesaient », « épaisses », « denses », « pleines », « tenace », « compact » et « contagieuse » sont autant de mots qui éveillent les sensations chez le lecteur et deviennent palpables. L'image que ce passage laisse défiler insiste sur l'omniprésence de ce lieu clos, lieu de solitude, mais aussi de ce temps interminable de souffrance.

La nuit est valorisée négativement pendant tout le roman. Le narrateur exprime et répète son horreur et même sa haine à l'égard de la nuit à maintes reprises :

> Le monde, tel que je me l'étais toujours représenté auparavant, perdait sa signification et sa vigueur, à sa place, régnait l'obscurité de la nuit (on m'avait pas appris à regarder la nuit et à l'aimer). (p.111)

L'heure de la tombée du jour ou de la nuit laisse des traces signifiantes, c'est l'heure où les ombres errantes et maléfiques s'emparent des corps et des âmes. Le narrateur décrit encore une fois cette ambiance dominante et effrayante qui le perturbe :

> L'obscurité, cette matière épaisse et fluide, qui s'infiltre en tous lieux et en toutes choses, je m'y étais accoutumé. C'était dans l'obscurité que se

[52] Christine LA CASSAGNERE, « Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique inter textuelle », in *Romantisme,* Année 1985, Volume 15, Numéro 49, p. 48.

> ranimaient mes pensées perdues, mes terreurs oubliées et ses idées effrayantes et incroyables qui se dissimulaient dans je ne sais quel recoin de mon cerveau. (p.140)

Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* parle également de l'angoisse, de la crainte, de l'état dépressif et d'un sentiment d'abattement lié au noir et aux ténèbres et de l'universalité de cette signification. Selon lui, « la nuit est le symbole de l'inconscient et permet aux souvenirs perdus de « remonter au cœur » pareils aux brouillards du soir »[53]. La nuit montre ainsi l'intimité de l'être, comme un miroir.

II.2. Le passage énigmatique du temps :

> Du matin au soir, je m'occupais à décorer des cuirs d'écritoire, à boire et à fumer. J'avais choisi ce travail ridicule, décorer des cuirs d'écritoires, afin de m'étourdir et de *tuer* le temps. (p.27)

La première partie du roman débute ainsi avec une sorte de sentiment d'hostilité à l'égard du temps. Le verbe *tuer*, écrit en italique, met l'accent sur la lutte du narrateur contre le temps et la monotonie de son existence. Le narrateur ignore les repères du calendrier et de l'horloge. Il donne à chaque instant une durée qu'il réduit ou dilate à l'infini. Nous ne sommes pas face à un temps organisé selon la mesure habituelle mais le temps vécu d'un personnage qui fume de l'opium, délire et rêve, un temps fort d'incertitudes, de contradictions et d'imprécisions telles qu'elles subsistent dans sa pensée. Le vrai temps pour le narrateur, c'est celui de la projection des souvenirs et des rêves. Le rêve rompt la limite entre le passé et le présent, entre le visible et l'invisible et l'imagination permet de transcender la durée. C'est ainsi que le narrateur envisage d'échapper au temps.

> Aussi doutais-je de mon existence même, ayant perdu la notion de mon propre temps et de mon propre espace. (p.143)

[53] Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1993 [1960], p. 99.

Le narrateur est opiomane. « Or, l'un des effets de la drogue sur l'esprit, est l'altération de l'espace et du temps. »[54], dit Georges poulet à propos de Baudelaire fuyant le malheur de la condition temporelle et cherchant à se construire une éternité artificielle. Cet état correspond aussi au narrateur de *La Chouette Aveugle,* qui suspend le cours du temps, fige une scène en tableau et anime ce tableau en scène. Ainsi, tout peut prendre un caractère onirique. La temporalité reste suspendue, il n'y a pas d'indication de durée. « Cette scène me semble, tout à la fois, proche et lointaine. » (p.29), raconte ainsi le narrateur la description de la scène de la vision. « Cet événement se produisit longtemps après. » (p.29), ajoute-t-il sans donner aucun autre repère temporel. Le temps se manifeste comme un temps intérieur, tel que le narrateur le perçoit. Or dans ce temps, tout se mélange et s'interpénètre.

Hébété par la vision surnaturelle de la femme éthérée, le narrateur semble perdre toute notion de durée, il raconte : « Restai-je ainsi quelques minutes, quelques heures ? Je l'ignore. » (p.34). La durée devient le reflet de l'événement, abstrait, énigmatique et insaisissable. Le temps reste statique et extatique de la contemplation de l'être parfait. Le narrateur raconte :

> Durant ces heures de solitudes et ces minutes dont je ne me rappelle guère la durée. (p.41)

Nous retrouvons ici la sensation que le temps suspendu désigne un discours qui avance, alors que le récit stagne. Ces moments sont récurrents dans *La Chouette aveugle*. Nous pouvons lire encore :

> Lorsque je rentrai, je crois bien qu'une bonne partie de la nuit s'était déjà écoulée. (p.42)

Le récit est plein de ces moments fragiles où le mouvement des heures s'arrête. Les différents temps se chevauchent les uns les autres. Les lignes temporelles se trouvent brouillées au point de s'effacer par un va-et-vient récurrent entre présent et passé. Ce brouillage de toutes les dimensions temporelles donne lieu à une sorte d'instantanéité des temps. Ils finissent par fusionner dans la figure de l'instant. Les effets de fusion, de simultanéité, de

[54] Georges POULET, *Etudes sur le temps humain,* tome 4, éditions du Rocher, 1977, p.186.

superposition entre divers moments du temps du récit nous installent au cœur d'un paradoxe :

> Le passé et l'avenir, le proche et le lointain ne faisaient plus qu'un avec ma vie émotive. (p.50)

Le temps s'efface progressivement. Il s'établit comme la forme d'une perte qui est marquée non seulement par le bouleversement de l'ordre linéaire du temps, par l'abolition de la continuité temporelle, par le placement de trois éléments (passé, présent, futur) sur le même plan du présent, mais encore par l'effacement du présent lui-même. C'est une forme d'éternisation de l'instant, une sorte de simultanéité suspendue. L'instant se trouve coupé de tout passé et de tout avenir. Habiter cet instant, c'est sortir du passage normal du temps qui s'efface devant une impression d'a-temporalité.

L'attente légitime d'un temps qui passe se trouve déçue par une temporalité intermittente : on avance bien dans la lecture du texte, mais le temps progresse faiblement, à petits coups, parce qu'on relit la même matière toujours quelque peu différente, selon la variation et le changement presque imperceptible de timbre. Chaque séquence oblige donc la lecture à subir une sorte de surplace.

Nous constatons aussi l'accélération et le ralentissement du temps. La décomposition du corps de la femme relève de ce mystère du passage du temps. Lorsque la femme éthérée s'allonge sur le lit, peu après, le narrateur la trouve morte : « Ses cheveux étaient froids et humides, froids, très froids, comme si elle eût été morte depuis plusieurs jours ». (p.47) Le lendemain matin, il sent déjà l'odeur d'un cadavre en putréfaction :

> Alors il me sembla que, dès le principe du monde, depuis que j'existais moi-même, j'avais eu pour compagnon, dans la chambre ténébreuse, un cadavre. (p.49)

Il faut considérer le temps comme un ensemble dans son inséparabilité de l'avant et de l'après. En se livrant à cette rêverie, le narrateur tombe dans l'immobilisme qui le fait accéder à une forme d'éternité.

Dans les termes de Gaston Bachelard, « le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants »[55]. Autrement dit, instant n'est ni une heure, ni une minute, ni une seconde. Mais il peut être tout cela à la fois. Il est peut-être même la seule mesure du temps possible : le passé n'étant déjà plus, et le futur n'étant pas encore, seul le temps présent s'éprouve. L'instant est ainsi un condensateur de temps. Il contient en lui le poids du passé et le poids de l'avenir.

Le narrateur voudrait saisir cet instant dans sa fugitivité. C'est moins l'instant dans sa fugacité qui pose un problème que l'instant dans sa complexité et dans sa discontinuité. Dans l'ordre du temps vécu, un instant peut durer longtemps ou pas : « Tout cela, sans doute, ne dura pas plus qu'un instant. » (p.54) dit le narrateur lorsque la femme éthérée ouvre ses yeux et le fixe ou il raconte :

> Peut-être m'avait-il fallu moins d'un instant pour éprouver ainsi toutes les voluptés et toutes les douleurs que l'homme est capable de ressentir. (p.169-170)

Le récit du narrateur, qui s'offre de manière essentiellement lacunaire à la conscience, semble se fonder sur un hiatus entre temps objectif et temps vécu. Il ne peut pas mesurer le temps de ses souvenirs éparpillés : « Je ne sais combien de temps s'écoula ainsi. » (p.121), dit le narrateur au cours d'une promenade où il se laisse aller dans une rêverie. « Combien de minutes, d'heures, de siècles s'écoulèrent, je l'ignore. » (p.168), répète-t-il, lorsqu'une fois sa femme, en colère, quitte la chambre en claquant la porte, et il ajoute par la suite quand il se jette à ses pieds, secoué de sanglots : « Je ne sais combien de temps s'écoula de la sorte. » (p.169) Le récit du narrateur est ainsi fait de l'accumulation de moments qui ne sont pas accessibles simultanément, et qui apparaissent et réapparaissent à la conscience dans une durée indéfinie et indéfinissable. Loin de n'être qu'une suspension du temps de la mort, les dérèglements temporels constituent aussi autant d'instants oxymoriques dans lesquels se fraie aussi, paradoxalement la pulsion même de la mort. Dans ce hors-temps, il y a donc « une manière d'apprivoiser la mort en l'inscrivant d'emblée et simultanément comme force

[55] Gaston BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, éditions Gonthier, 1966, p.13.

pulsionnelle et représentation inconsciente »[56], une temporalité singulière liée à la pulsion inscrite dans un mouvement qui oblitère le temps conçu comme linéaire.

Dans les premières pages du récit, le narrateur exprime son intention de raconter une expérience d'ordre « métaphysique » qui lui est déjà arrivée. Nous sommes d'emblée en présence d'un récit rétrospectif. Le narrateur tente d'écrire ce qu'il se rappelle et « ce qui demeure présent » (p.24) à son esprit. Mais raconter est en quelque sorte ici attendre la mémoire à venir, et la venue des mots pour pouvoir le dire. Le récit est donc à la fois rétrospectif et prospectif. Le narrateur n'arrive pas à déterminer le moment où cet événement a eu lieu. Une ambiguïté voulue, une fusion du présent et du passé, le passé des souvenirs et le présent de l'écriture, s'installent dans le récit. Grâce à cette confusion du temps, le passé et le présent se créent et les repères s'embrouillent en même temps.

Au cours de la première partie, il retrace uniquement un événement arrivé il y a « deux mois et quatre jours » et le récit tourne autour de cet incident. Durant la deuxième partie que la structure temporelle du récit devient de plus en plus complexe. Tout commence avec une perte de conscience, une plongée « dans le néant absolu ». (p.75) Le narrateur raconte :

> Je sentis ma vie se dérouler à rebours. Successivement, j'éprouvais des états d'âme, je revoyais des souvenirs effacés, épurés, datant de mon enfance. Je faisais plus que les revoir ; je les revivais, je les ressentais avec plénitude. D'une minute à l'autre, je devenais plus jeune, plus enfant. (p.76)

Il se poursuit une intervention constante du passé dans le présent. Selon le narrateur, tout ce qu'il raconte appartient à l'instant présent, mais il revoit constamment dans le présent les souvenirs du passé. Il y a perpétuellement rétrospection, retour en arrière ou comme le définit Gérard Genette dans *Figures III*[57] : « analepse ». L'écriture suscite constamment un mouvement issu des fragments offerts par la mémoire et les rêves. La mémoire est comme un labyrinthe et il y a l'émergence non programmée des souvenirs, le type d'écriture qui pourrait rendre compte de ce caractère instable et fuyant ne serait qu'un type totalement étrange, qui brouille la chronologie du texte.

---

[56] Julia KRISTEVA, *La révolte intime, pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Fayard, 1997, p.59.
[57] Gérard GENETTE, *Figure III, op. cit.*, p.94.

La répétition de ses souvenirs s'ancre dans l'impossibilité d'oublier et tend également à mêler les époques. Se rappeler les souvenirs n'est pas seulement une remémoration, mais cela procède d'une véritable mise en jeu du sujet et de son expérience passée. Le personnage souhaite revenir vers le monde de l'enfance qui le rajeunit, c'est à ce moment-là qu'il a tout l'avenir devant lui et non pas derrière. Se sentir enfant, c'est une manière de faire durer le temps, un temps qui commence de nouveau. C'est un nouvel état d'existence.

> Je vivais intérieurement les péripéties de ces contes et j'en éprouvais une jouissance indicible. Je redevenais enfant. En ce moment même, en écrivant ces lignes, ce sont ces émotions-là que je ressens. C'est dans le présent que se situe tout cela et non pas dans le passé. (p.107)

Le souvenir n'est pas seulement une affaire de mémoire. C'est sentir puissamment une sensation du passé. La temporalité de cet instant se situe entre le passé et le présent. Les barrières spatiales s'effondrent, le passé s'actualise et prend autant de consistance qu'un présent qui se dissout et se fond dans d'autres moments pour aboutir à une abolition presque totale du temps. Le narrateur raconte :

> Mon rêve de la nuit précédente me semblait aussi lointain et aussi effacé que s'il eût daté de plusieurs années, de mon enfance. (p.126)

Pourtant la mémoire est parfois volontaire par laquelle le narrateur essaie de réactualiser son passé, mais aussi et surtout de le vivre :

> C'était d'ordinaire pour oublier, pour me fuir moi-même que j'évoquais le temps de mon enfance. Afin de me sentir comme avant d'être malade, de me sentir en bonne santé. J'avais de nouveau, à ces moments-là, l'impression d'être un enfant. (p. 129)

L'attachement au passé est en quelque sorte le refus du temps lui-même et le désir de rester dans le monde de l'enfance :

> Je me souviens très bien. Il faisait nuit noire. Je dormais quelques minutes sans connaissance. Je parlais tout seul, en attendant le sommeil. Je me sentais redevenu enfant. (p.108)

Il se produit donc dans le récit un véritable frottement entre un temps immobile et un temps qui passe, autrement dit entre un présent indépendant du passé et du futur, une sorte d'instantanéité, et un présent tendu entre le souvenir et l'attente.

On voit même la projection de l'image de l'enfance sous forme d'un ombre projeté sur les murs de la salle de bain :

> Leur ombre était la même qu'il y a dix ans, quand j'étais encore enfant. (p.156)

Le moment de l'enfance « aussi dur et aussi douloureux » se situe dans un présent où s'éprouvent le désir du passé, la douleur d'en être séparé et la joie de le voir revenir. Le personnage est enfermé dans son passé où il erre et dont il ne s'éloigne pas. Raconter et écrire sur ce passé ouvrent un cycle infini. Les lecteurs sont ainsi amenés à entrer dans ce jeu incessant de va-et-vient entre les différents moments temporels qui varient depuis le présent de l'écriture et les événements assez récents jusqu'au passé le plus lointain.

Aux yeux du narrateur, le temps, dans son écoulement irrésistible, est la force de destruction par excellence. La perte, la mort et le néant sont des motifs qui fourmillent dans le récit. Ainsi, les monuments qui jalonnent les itinéraires sont frappés par les ravages du temps. Les ruines qui entourent la maison qui date elle-même du « déluge », les maisons écrasées sur la colline, la chambre qui contient les traces d'un passé très loin, et les objets du vieux brocanteur, des objets détériorés, pris au piège du temps, sont des mémoires matérielles du passage du temps, comme le vase antique et le couteau à manche d'os. Le narrateur décrit l'étalage du vieux brocanteur :

> Tout l'étalage répandait cette odeur de rouille particulière aux choses sales, ratées, que l'existence a jetées au rebut. Peut-être tenait-il à mettre sous le nez des gens les déchets de l'existence, à bien les leur montrer. Lui-même n'était-il pas décrépit et raté. Tous les objets qui composaient son étalage étaient morts, malpropres, inutilisables, mais combien tenace était leur vie, significatives leurs formes ! Ces choses défuntes laissèrent en moi une impression bien plus profonde que jamais aucun homme vivant. (pp.163-164)

II.3. Le temps mythique :

A la fin de la première partie du récit, lorsque le narrateur compare le dessin qu'il a fait de la femme éthérée avec celui du vase antique de Rhagès que le vieux cocher lui a donné, et qu'il constate que les deux sont parfaitement identiques, après avoir traversé un moment d'oubli absolu, il remonte vers un temps au-delà de son passé humain, vers le temps lointain de l'origine du dessin :

> Je comprenais que j'avais eu autrefois un compagnon de misère. Cet ancien décorateur, ce décorateur qui avait peint le vase, il y avait de cela des centaines et peut-être des milliers d'années, n'avait-il pas été mon compagnon de douleur ? (p.73)

Le narrateur ne considère pas le décorateur du vase seulement comme son compagnon, il est ce décorateur même. Il représente cet homme archaïque qui existe depuis toujours. Il incarne le peintre qui vivait il y a des milliers d'années :

> Je venais de comprendre qu'à l'époque où les hommes dont les os sont depuis longtemps tombés en poussière, et dont les cellules survivent peut-être, mêlées à celles des capucines violettes, je venais de comprendre à l'époque où des hommes habitaient les maisons de briques crues qui s'élevaient sur la colline, il y avait eu parmi eux un misérable dessinateur, un dessinateur maudit, quelque pauvre décorateur d'écritoires probablement, mon semblable. (p.73)

Le narrateur nous renvoie ainsi à un temps très antique, comme le temps d'un mythe, à une histoire qui s'est passée il y a bien longtemps. Le texte évoque non seulement le passé des souvenirs mais un passé qui prend les contours d'une histoire mythique. C'est peut-être dans le recours au passé que le narrateur découvre un moyen de maîtriser le temps. Youssef Ishaghpour dans le *Tombeau de Sadegh Hedayat* explique ainsi cette idée :

> Heureux de retrouver ainsi le témoignage de la même douleur, chez quelqu'un d'autre à des milliers d'années de distance. De ne plus sentir sa solitude absolue. De savoir qu'il n'existe pas d'identité personnelle, ni de temps, que ce qui arrive est déjà arrivé : la même peine d'amour, les mêmes yeux et une image identique, et un seul moyen pour l'immortaliser.[58]

[58] Youssef ISHAGHPOUR, *Le tombeau de Sadegh Hedayat*, *op. cit.* , p.87.

Le désir d'union avec l'être aimé est intemporel, cette histoire n'appartient pas seulement au narrateur, mais c'est l'histoire de l'Homme, c'est un archétype de tous les temps. La souffrance de la séparation est un récit perpétuel. Le narrateur parle ainsi du caractère éternel de son histoire :

> Tout ce qui bouillonne en ce moment sous mon crâne n'appartient qu'à l'instant présent et n'a ni heure, ni minute, ni date. Tel incident survenu hier me paraîtra bien plus vieux, bien plus insignifiant que tel autre qui se situe il y a mille ans. (p.84)

La temporalité n'altère rien, la vie éternelle, ponctuée par les cycles qui font renaître la vie tourne à vide et s'articule dans une logique de l'inachevé. Le temps convoqué par le mythe n'entraîne donc pas la mort puisqu'il suspend le cours ordinaire de la durée et relance l'écriture qui, au terme du récit, ne parvient d'ailleurs pas à conclure.

La destruction des barrières temporelles place sur le même plan le présent et le passé très lointain, les temps qui s'entrecroisent et interfèrent l'un avec l'autre. Le narrateur voudrait actualiser ainsi ce passé. L'instant se dilate et le cycle du temps se rétrécit et devient l'instant. On voit la perception de l'éternité dans l'instant. D'autre part, le temps linéaire s'assimile à la mort car son orientation ne peut que nous y conduire. L'évocation du passé qui engendre la circularité temporelle pourrait donc être une illusion de l'immortalité.

> Il se peut que, depuis que tous les ponts sont coupés entre moi et le monde des vivants, ce soient les souvenirs du passé qui se matérialisent devant moi. Passé, avenir, jour, mois, année, c'est la même chose. Les différents âges, enfance, jeunesse, vieillesse – des mots creux. (p.84)

Cela nous ramène à rapprocher cette vision du mythe de l'éternel retour, mythe selon lequel les hommes ne feraient que répéter dans leurs activités les plus significatives le déroulement de certains archétypes. L'éternel retour, « c'est la reprise éternelle des mêmes phénomènes dans un développement temporel de l'ordre du cycle. »[59]

Les hommes rappellent continuellement les gestes fondateurs de leur monde, recréent par la répétition des mêmes actes déjà accomplis dans les mêmes

---

[59] Marie-Laure BARDECHE, *Le principe de répétition, op. cit.*, p.157.

circonstances par leurs ancêtres ou par des dieux. Le narrateur qui semble avoir envie de maîtriser le passage du temps, tente de donner un caractère universel et atemporel à son histoire. Youssef Ishaghpour a également la même représentation :

> Dans le retour de l'identique, l'Image ou la « première » partie agissent avec la force d'un mythe génératif, qui abolit le temps et l'identité individuelle et personnelle. Il en naît un monde d'ombres, de reflets et d'illusion, avec la mort pour unique réalité[60].

Dans ce roman, le thème qui se répète perpétuellement, c'est la douleur, la souffrance et la solitude de l'homme et la peur de la mort. Le narrateur raconte :

> Sans doutes, les gestes, les pensées, les désirs, les habitudes ataviques auxquels de telles allégories ont servi de véhicules à travers les générations représentent-ils autant d'indispensables facteurs de notre existence. Il y a des milliers d'années on a prononcé les mêmes paroles, pratiqué les mêmes accouplements, éprouvé les mêmes détresses puériles, la vie, d'un bout à l'autre, est-elle autre chose qu'un conte à dormir debout ? (p.107)

Le temps dans *La Chouette Aveugle*, est comme le temps d'une histoire mythique, fugitif et passager. Ces aspects confèrent au temps sa part d'éternité, c'est-à-dire d'un renouvellement infini. Tout acte a déjà été fait par le héros fondateur ou tout autre personnage mythique. La vie de tous les jours ne consiste alors plus qu'en une répétition de ces actes :

> Des gestes et des mots de ce temps révolu resurgirent en moi. Je sentis même un de ces moments lointains reprendre vie, avec autant d'intensité que s'il eût été de la veille, je me trouvai saisi d'un vertige délicieux, comme si j'étais né de nouveau à un monde perdu. (p.117)

C'est par les mouvements rétrospectifs que s'effectuera la lente progression du narrateur vers la connaissance du monde et de soi. Le présent n'acquiert son sens véritable que par référence au passé. La mort apparaît comme horizon ou limite de l'attente, libération possible, mais extrême, de l'impossibilité de dire :

> Quant à moi, mon existence s'altérait chaque jour, chaque minute. La fuite du temps et les transformations qui peuvent atteindre les hommes

[60] Youssef ISHAGHPOUR, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat, op. cit.,* p. 82.

> au cours de plusieurs années acquéraient, en ce qui me concernait, une cadence mille fois plus rapide, cependant qu'à l'inverse, la somme des jouissances susceptibles d'accompagner cette évolution tendait vers zéro ; peut-être même se trouvait-elle déjà inférieure à zéro. (pp.130-131)

Le narrateur est un homme sans référence. Il se cherche perpétuellement. La quête de l'identité est continue. Il est le produit des générations, et c'est la seule pensée qui le rassure face au néant. Il cherche des complices dans sa peur. Il se soumet passivement au pouvoir de dissociation qu'exerce le temps sur lui. Le temps impliqué est celui de l'imminence de la mort. L'expérience du temps est parfois celle de la solitude et de la mélancolie. La vie paraît sans issue et il y a impossibilité de tout achèvement.

À l'idée d'un temps mythique se superpose l'idée d'un temps éternel. À plusieurs reprises dans le roman, le narrateur évoque le caractère éternel de son histoire et de son être. Dès le début du récit, il se présente comme un être immortel. Il décrit ainsi sa vision imaginaire de la femme:

> Elle m'a tellement bouleversé que jamais je n'en perdrai mémoire. Tant que je vivrai jusqu'au jour de l'Éternité. (p.24)

L'éternité semble parfois comme condenser une foule d'images, de pensées ou de sensations dans un seul moment. Ce qui met sur le même registre le sentiment d'éphémère et d'éternel du temps. L'éternité se définit comme une sorte de compression, de resserrement de la durée.

> J'étouffais de cet instant, de cette heure, de cette éternité. (p.45)

Le narrateur détache son esprit du présent et se sent délivré de la contrainte de la durée et du temps des êtres ordinaires.

> J'étais devenu dieu, j'étais même plus grand que les autres dieux ; je sentais passer en moi un courant d'éternité et d'infini. (p.169)

Le narrateur se croit dieu puisque ce sont seulement les actes des dieux qui ne sont ni passés, ni présents, ni futurs, mais tout cela à la fois. Il a ainsi un accès à la plénitude. Il arrête le temps par sa faculté à répéter inlassablement ce moment onirique :

> Je sentais l'éternité ruisseler en moi. Qu'est-ce que l'éternité ? En ce qui me concerne, l'éternité c'étais jouer à cache-cache avec la garce, au bord de Souren, puis, les yeux clos, enfuir un instant mon visage dans les plis de sa robe. (p. 182)

L'éternité ne signifie pas que la mort n'existe pas. La mort coïncide avec le retour au sein du cycle de l'univers. L'être rejoint le cycle éternel des éléments, il fera partie du mouvement de l'univers.

> L'espoir du néant, après la mort, restait mon unique consolation, tandis qu'au contraire l'idée d'une seconde vie m'effrayait et m'abattait. Pour moi qui n'étais pas encore parvenu à m'adapter à celui dans lequel je vivais, à quoi bon un autre monde ? (pp.150-151)

Le narrateur qui se sait mourant devance cet instant inévitable dans ses pensées. Il anticipe la fin inéluctable afin de s'en saisir avant son avènement même dans le but d'éprouver avant le temps la fermeture même du temps. Aller au-devant de l'espoir du néant, cela reviendrait ainsi paradoxalement, à accueillir en soi une étrangeté extrême, à s'ouvrir à l'inconnu, à préfigurer ce qui par nature demeure inouï.

Toute cette angoisse et cette peur du passage du temps et l'envie d'immortalité donnent une énergie pulsionnelle importante qui est à la base de l'écriture du récit. La rêverie et la mémoire deviennent alors des sources profondes de l'acte d'écriture.

La notion de l'éternel retour implique la présence d'un temps cyclique. L'idée d'un monde condamné à un retour inévitable paraît donc inéluctable. L'éternité de l'instant semble être un poids lourd à porter et c'est avec le ressassement que le temps acquiert, dans ce récit, une consistance qui le métamorphose en éternité.

Faire l'étude de la fréquence et de la récurrence temporelle, c'est probablement se référer à Gérard Genette qui analyse en détail les relations de fréquence et de répétition dans *A la recherche du temps perdu*. Selon lui, la catégorie de la fréquence concerne les relations de répétition qui s'instituent entre histoire et récit : par exemple, on peut raconter plusieurs fois, quelque chose qui n'a eu lieu qu'une seule fois dans l'histoire, c'est le « récit répétitif ». *À* l'inverse, il

est possible de raconter en une seule fois une action, un événement qui a eu lieu à plusieurs reprises dans l'histoire : tel est le « récit itératif ».[61]

Nous avons déjà constaté l'usage récurrent de la répétition dans les expressions liées au temps. Il convient maintenant de montrer également l'usage massif de l'itération dans le récit, signalé par des structures du type : « Du matin au soir, je m'occupais à décorer des cuirs d'écritoires. » (p.27), « J'explorais méthodiquement les alentours de la maison, [...] durant deux mois et quatre jours. »(p.37), « Des heures durant, des jours, des mois, j'ai, de ma lucarne, observé cet individu. » (p.89), « À force d'analyser cette image [...], je finissais par prendre peur. » (p.129), « Je passais mon temps à attendre ma femme et elle ne venait jamais » (p.109), entraînant une accélération du temps récit qui tend parfois à s'égarer dans l'enchevêtrement des souvenirs.

L'emploi d'un imparfait itératif redouble l'effet de la répétition. Il montre la volonté du narrateur qui est en quête du moment passé et à la recherche de ce temps perdu, caressant l'espoir de faire revivre ce passé, en reproduisant régulièrement les mêmes actions.

L'écriture est comme le lieu d'une tension entre l'impulsion linéaire des événements et l'appel au retour en arrière. Le temps est donc pluriel et non unique, et entre les lignes de la narration écrite se tracent d'autres voies à partir des effets de la répétition et de l'itération.

La répétition naît de l'alliance entre la fragilité et la densité de l'instant. La volonté d'établir une harmonie entre la parole et l'être et de saisir l'instant conduit l'écriture à transgresser des normes et à ressasser sans arrêt. Le temps semble donc libéré de tout enchaînement habituel. La répétition est la recherche inlassable de l'origine, du principe de l'existence humaine. C'est un moyen de retrouver et d'instaurer le passé.

Le ressassement rend difficile la distinction des différents moments qui constituent le récit. Il produit un effet d'écho qui perturbe le déroulement du récit. La fréquence et le ressassement n'empêchent pas que le récit progresse vers une fin mais met en question la clôture de l'histoire. Il y a un effet de boucle.

[61] Gérard GENETTE, *Figure III*, *op.cit.*, p.118.

La spirale ascendante du temps, son allure répétitive permet, d'autre part, de récupérer le passé tout en assurant la marche du récit à son terme, marche heurtée, accélérée, ralentie, fidèle à la perspective et à l'intériorité du héros.

Le temps est fuyant et l'écriture reste impuissante à relater ce sujet insaisissable. L'écriture par son caractère linéaire, n'arrive pas à épuiser la multiplicité de l'instant, la diversité des sensations, elle a par conséquent recours à la répétition. Comme le dit Éric Benoît, le ressassement naît dès que la parole reste à la recherche de son sens :

> parce que le passé ni l'intimité du sujet ne peuvent être restitués dans leur intégralité, dans leur intensité vécue, parce que demeure un irréductible décalage entre les mots et l'expérience vécue qu'ils tentent de reconstituer en ne pouvant s'en approcher qu'asymptotiquement à la manière d'une spirale qui tourne autour de son point central pour le cerner de toujours plus près mais sans jamais l'atteindre et qui s'engouffre dans son vertige centripète.[62]

La répétition est un phénomène temporel propre à dégager, à incarner l'idée du temps, car elle lui donne corps dans un intervalle dont elle fixe les bornes. Le temps devient une consistance. Il devient indépendant de toute datation et n'existe qu'entre des intervalles.

Le temps n'est plus ce vide conceptuel de la discontinuité et du non-temps, il existe et se définit par la répétition. Le temps devient par le narrateur un plein, une consistance, il existe dans l'intervalle entre la première occurrence et sa réitération. La répétition sculpte le temps dans la masse des mots. La répétition constitue la pulsion du temps narratif dont elle désigne aussi la matière langagière. La même scène revient en se présentant dans son déroulement. La répétition marque la progression du temps. La répétition de la même scène, par le retour évolutif des éléments récurrents, orchestre une chronologie dynamique. La répétition des séquences restitue aussi une chronologie statique des événements.

[62] Eric BENOIT, « Sas, la parole en exil », *Ecritures du ressassement, op. cit*, p. 25.

II.4. La structure spatiale :

Nous rappelons brièvement la définition proposée de l'espace littéraire par DITL (Dictionnaire Internationale des Termes Littéraire)[63]. Selon DITL, on peut considérer l'espace sous quatre aspects : topographique (l'espace comme dimension, comme lieu géographique), épistémologique (l'espace comme concept), poétique (l'espace comme parole) et temporel (l'espace comme chronologie, dans ses relations originelles avec le temps). L'espace est donc une notion polysémique, un terme sémantiquement très riche. Il peut être, par rapport au sujet (le personnage d'un roman, l'auteur ou le lecteur), le point de vue et la perspective, et par rapport à la structure de l'œuvre, l'encadrement et le milieu.

Nous utilisons ici la notion de l'espace en tant que dimension topographique, c'est-à-dire comme représentant le cadre du récit (le paysage, la ville, la maison, la chambre, etc.) et que dimension imaginaire, c'est-à-dire tel que ce cadre est évoqué et représenté dans la vision et l'imagination du narrateur, à travers l'écriture.

L'espace est un des fondements essentiels du roman : il apporte des repères et fournit une logique au déroulement de l'histoire. Or, l'espace traditionnel est connoté différemment dans *La Chouette aveugle* et n'exerce plus sa fonction de repérage. Dans cette partie de notre travail, nous nous intéresserons notamment à cet espace imaginé et fantasmé. Notre attention portera sur le ressassement et la répétition liés à la description de l'espace et au déplacement du narrateur dans cet espace fictif. La ville, les alentours et l'intérieur de la maison ou de la chambre, la nature en dehors de la ville, sont autant de lieux allégoriques et imaginaires où le personnage vit et se déplace, et dans ce mouvement récurrent, exprime ses désirs, ses sentiments, ses rêves, dévoile son intériorité et trace en retour les limites d'un parcours spatial. Le corps du personnage se profile dans ses déplacements, et le texte, par ces trajets, crée le corps et l'espace du texte, qui au fur et à mesure, prend forme. Ce mouvement incessant et répétitif, cette interaction créatrice qui prend place entre le personnage et l'espace, peut être indiqué comme un des éléments essentiels structurant le récit de *La Chouette aveugle* dont le narrateur

[63] Voir : DITL : http:/ www.ditl.info/

évolue dans un espace onirique. Il est donc important d'envisager l'espace dans sa dimension emblématique et symbolique. Les descriptions des lieux, qui sont souvent la projection des délires du narrateur, jouent un rôle important dans la compréhension de l'identité du personnage.

Enfin, l'espace dans ce roman est un espace purement fictif mais néanmoins matériellement représenté par les mots. Espace matériel et espace psychique s'interpénètrent, se projettent en quelque sorte l'un sur l'autre. La frontière entre réalité et hallucination s'efface. Le lieu paraît troublé, décalé et transformé par l'imagination et les illusions.

C'est ainsi que le narrateur, au début de la première partie du récit, décrit son lieu d'habitation, c'est-à-dire sans donner aucune précision géographique :

> Par chance, ma demeure est située en dehors de la ville, dans un coin silencieux et tranquille, à l'écart de la vie tumultueuse des hommes. Les environs immédiats sont parfaitement déserts ; des ruines l'entourent. C'est seulement de l'autre côté du ravin que l'on aperçoit des maisons de terre, écrasées et trapues, et que commence la ville. (pp.27-28)

C'est ultérieurement où l'on apprend par le biais du vieux cocher que la maison est située près de Chah Abdol-Azim (p.62), nom de l'importante bourgade qui s'élève près de l'emplacement de l'antique Ray (Rhagès) à quelques kilomètres de l'actuel Téhéran. Lorsque le cocher accompagne le narrateur au cimetière pour enterrer la femme éthérée, en lui donnant un vase antique, il précise de nouveau que « c'est un vase de Rhagès, de l'ancienne ville de Ray ». (pp.67-68)

Le récit se donne, d'emblée, comme un récit de l'isolement, de la mise entre parenthèses du monde extérieur. L'installation de la maison obéit à ce programme : elle est située dans un endroit éloigné de la ville. Le récit paraît initialement comme un texte du refus du monde des hommes ordinaires que le narrateur définit par la suite comme la *canaille*. L'existence du ravin et « des ruines » intensifie cet isolement. Le narrateur nous place face à un espace vide, en marge de la ville, d'une nature menaçante. L'espace désertique confirme le personnage dans sa séparation d'avec le monde, autant dire dans sa solitude, une solitude qu'il cherche et redoute à la fois.

Dans la deuxième partie, le narrateur fait une description légèrement plus détaillée de la ville de Ray qui, cette fois, est nommée dès le début et décrite telle qu' une grande ville. En effet, la ville n'est pas réellement dépeinte mais simplement suggérée par des termes généraux.

> Une ville qu'on appelle la Fiancée de l'Univers et qui possède des milliers de ruelles enchevêtrées, des maisons aplaties, d'écoles, de caravansérails. Une ville qui passe pour la plus grande au monde respire et vit derrière les parois de ma chambre. Lorsque dans mon coin, je ferme les yeux, j'en devine les ombres brouillées – c'est tout ce qui m'intéresse de la cité, de ses kiosques, de se mosquées et de ses jardins. (pp.86-87)

Dans ce passage, la ville ressemble davantage à un véritable espace géographique. La ville de Ray existe déjà donc l'espace décrit est réel dans la mesure où la description d'un lieu dans un récit peut être vraie car une fois que le romancier commence à décrire un espace, celui-ci sort de la réalité et s'intègre à l'univers du récit. Le récit de cette partie repose d'emblée sur la vision d'un paysage qui se moule sur les pensées et les illusions du narrateur dont l'imagination recrée un espace en devinant les ombres brouillées qui le hantent.

Bien que les décors de la ville et des paysages gardent certains traits familiers et réels, l'espace reste imaginaire, espace du rêve. A cette description ordinaire, vont s'en superposer très rapidement d'autres purement fantasmatiques. Les lieux présentent successivement, des signes d'étrangeté et se trouvent traversés d'hallucinations.

La Maison :

> Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est un état d'âme. Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité[64].

Suivant cette remarque de G. Bachelard, nous constatons que la maison du narrateur dans *La Chouette Aveugle* reflète non seulement son état d'âme, mais contient aussi les souvenirs lointains du narrateur et de tous les habitants de cette

[64] Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, PUF, 2001 [1957], p.77.

maison depuis un temps très ancien. La maison est décrite ainsi à la frontière du réel et de l'irréel :

> Je me demande quel fou, quel original a bâti cette bicoque qui date au moins du déluge. Même les yeux fermés, j'en vois avec netteté les moindres recoins ; je me sens écrasé par l'atmosphère qui y règne. Une maison comme on en trouve que dessinées sur de vieux écritoires. (p.28)

La maison pourrait être simplement surgie dans l'imagination du narrateur à partir d'une image peinte sur une miniature[65], une image qui permet la création d'une atmosphère propice à l'apparition de l'étrange. Il semblerait que l'espace narratif se concentre dans le cadre d'une miniature qui devient elle-même le cadre de l'histoire. Autrement dit, l'espace pictural se transforme en espace romanesque. Le dessin de la maison sort du cadre, se détache de son espace et s'infiltre dans la réalité du récit. En tout cas, nous sommes loin des valeurs euphoriques associées à la maison définies par Bachelard, c'est-à-dire une maison en tant qu'un espace heureux abritant la rêverie. Nous sommes face à un espace clos et écrasant. Traditionnellement rassurante et protectrice, la maison représente ici un lieu suffocant. La maison prend aussi une dimension symbolique. Elle projette en quelque sorte l'univers intime du narrateur. Elle révèle d'une part l'état intérieur et psychique du personnage en chagrin d'amour et séparé de sa bien- aimée, qui tente désespérément de trouver un chemin vers cette union. Elle désigne d'autre part « un symbole féminin, avec le sens de refuge, de mère, de protection »,[66] qui est censé apporter la protection et l'amour. Mais voilà que cette envie d'alliance et cette recherche d'amour restent vaines, sans espoir et les portes se referment sur ce rapprochement :

> Le monde prit à mes yeux l'aspect d'une maison déserte et triste et j'étais aussi bouleversé que s'il m'avait fallu parcourir, nu-pieds, toutes les pièces d'une telle demeure. Je passais de l'une à l'autre, mais une fois dans la dernière, quand je me retrouvais face à face avec la garce, les portes que j'avais franchies se refermaient d'elles-mêmes, derrière moi ; seules les ombres vacillantes des murs aux angles effacés montaient la garde à mes côtés, pareilles à des esclaves noirs. (p.118)

---

[65] Voir le chapitre I sur l'image génératrice du récit.
[66] Jean CHEVALIER, Alain CHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1982, p.604.

L’espace révèle l’angoisse de la séparation. C’est la relation du corps à l’espace qui se trouve altérée ou plutôt inversée. Au lieu que le corps soit perçu dans l’espace, c’est l’espace qui s’étend à l’intérieur du corps devenu cosmos, et dans ce cosmos intérieur le monde est désert et triste. Les frontières du corps n’étant plus perçues, celui-ce est vécu comme infini. Le moi et le non-moi, le corps et le monde, l’espace intérieur et l’espace géographique se confondent tout au long du récit.

La chambre comme la maison reflète ce monde intérieur. Le récit commence et finit dans la chambre. L’apparition de la femme éthérée se déroule lorsque le narrateur se trouve dans sa chambre aux fenêtres fermées. Au bout de la première partie, lorsqu’il s’évanouit dans le monde de l’inconscience, il se retrouve à « l'intérieur d'une petite chambre » (p.77) mais dans un autre univers « immédiat » et plus « intime ». Finalement, au bout de la deuxième partie, après avoir tué sa garce/femme, il regagne de nouveau son « ancienne chambre ». (p.190) C’est en ces termes que le narrateur évoque l’espace de sa chambre :

> Mes journées s’écoulaient, elles s’écoulent encore, entre les quatre murs de ma chambre. Ma vie entière s’est écoulée entre quatre murs. (p.27)

L’espace clos de la pièce représente l’enfermement et l’isolement et les marques en sont nombreuses dans le récit. La chambre, dans sa symbolique, participe elle aussi de cette claustration. Elle accentue, avec la répétition excessive des « quatre murs », le resserrement physique et psychologique du personnage sur soi. Le mur peut être le symbole d’une « communication coupée et de l’étouffement »[67].

> Dans cette chambre de pauvre, emplie de misère, dans cette chambre pareille à un tombeau, parmi les ténèbres éternelles qui m’entouraient et qui s’étaient infiltrées jusque dans les murs. (p.49)

Le récit s’ouvre sur l’absence. Le narrateur, esseulé, déjà enterré, est le reflet même de sa mort. La chambre est mortifère, envahie de ténèbres. Elle apparaît comme un lieu clos et hanté par les démons, un cadre fixe à l’intérieur duquel le corps a du mal à s’agiter, un espace défini par la constriction. Cet espace intérieur

[67] *Ibid.*, p.654.

est en rupture avec l'espace du dehors. Cet enfermement prend de plus une dimension tragique s'avère être comme une sépulture. La chambre est structurée comme un véritable lieu d'être, au cœur duquel le narrateur, abandonné au surgissement de ce qui gît au plus profond de lui, rumine son existence et son passé.

> Entre quatre murs qui délimitent ma chambre, à l'intérieur du rempart qui enserre mon existence et mes pensées, ma vie fond peu à peu, comme de la cire. (p.85)

Le narrateur évoque à plusieurs reprises l'image des quatre murs et le tombeau. Une image qui obsède de plus en plus son esprit. Le récit tourne en rond, ressasse, comme le narrateur qui tourne en rond dans cet espace confiné de la chambre.

> Ma chambre, pareille à toutes les autres chambres, a été bâtie en briques, par-dessus les ruines des milliers de maisons antiques. Les murs enduits de chaux, portent une inscription formant exactement comme ceux d'un tombeau. (p.85)

La chambre est un endroit où se logent les souvenirs ineffaçables du passé. Ainsi, elle donne le cadre d'une rêverie interminable et intemporelle. Le regard détecte les signes annonciateurs de la mort et l'odorat aide à percevoir et à évoquer toute l'atmosphère lourde qui détient les traces d'un passé ineffaçablement accablant et d'une existence tourmentée :

> Aucun courant d'air n'est encore parvenu à dissiper cette odeur tenace, lourde, épaisse, odeur de sueur, de maladies anciennes [...], odeurs que dégage la chambre d'un garçon nouvellement pubère ; exhalaisons venues de la rue [...]. Il y en a aussi beaucoup d'autres, dont la genèse ne se laisse pas déceler, mais dont la trace subsiste. (p.86.)

L'écriture capte ainsi l'essence fuyante de l'odeur et stimule l'imaginaire du lecteur. La répétition des termes « tenace », « lourde », et « épaisse » indique l'intensité de l'odeur et les termes « sueur » et « maladie » signifient le déclin et la mort. Cette odeur de la mort pénètre la chambre, donc le corps du narrateur et l'obsède.

La chambre est également un lieu d'attente, un purgatoire. C'est le lieu d'une attente infructueuse et sans espoir d'un narrateur paralysé par la maladie et engourdi par l'opium :

> Dans cette chambre qui se faisait insensiblement plus obscure que la tombe, je passais mon temps à attendre ma femme et elle ne venait pas. (p.109)

Par son corps, par sa présence épaisse, le narrateur s'installe dans l'espace. Prisonnier de son marasme, il subit l'espace et se trouve annexé par un environnement qui l'écrase progressivement.

> Il me sembla que le plafond pesait sur ma tête et que les murs étaient devenus démesurément épais, que ma poitrine allait éclater. (p.143)

La tension et la peur de la mort sont maintenues et renforcées par le ressassement de cette image. La présence de la mort est ainsi restituée dans son intensité. La description semble hantée par la répétition comme l'esprit est hanté par l'image de la tombe. Le ressassement est ainsi « issu de l'enfermement volontaire d'un personnage enterré vivant »[68], exactement comme le remarque Gilles Bonnet à propos du roman de Huysmans, *A rebours*.

> Ma chambre n'était-elle pas un cercueil ? Mon lit n'était-il pas plus humide et plus froid que la tombe ? Ce lit toujours prêt, qui m'invitait au sommeil. Bien souvent, j'avais l'impression de me trouver enfermé dans un cercueil. La nuit, ma chambre se resserrait, m'oppressait. N'était-ce pas cela que l'on éprouvait dans le sépulcre ? (pp.148-149)

Cet espace étriqué, envahi par les choses rappelant la mort, est la métaphore de toute une existence qui s'éteint à petit feu, se fige, d'un être qui sans désir ni aspiration, sombre dans l'inertie et se laisse engloutir. Le corps traumatisé par l'enfermement se définit également par rapport à tout ce qui l'entoure :

> Je ne sais quelle vertu toxique possédaient les murs de ma chambre ; ils m'empoisonnaient l'esprit : certainement un criminel, un fou furieux, avait occupé ces lieux avant moi. Non seulement les murs de ma chambre, mais tout ce que je voyais au dehors [...], tout conspirait à m'entretenir dans ces rêveries morbides. (p156)

---

[68] Gilles BONNET, « R-e-s-s-a-s-s-e-r A Rebours, c'est encore r-e-s-s-a-s-s-e-r ", in *Ecritures du ressassement, op. cit.*, p. 45.

L'angoisse, la lassitude font sombrer le narrateur dans l'assoupissement, la somnolence et dans les rêveries malsaines qui semblent préfigurer une forme de disparition. Le corps est écrasé par le poids de mort. La chambre devient le lieu de l'agonie toujours recommencée. Le narrateur raconte :

> Pareille à un tombeau, ma chambre se faisait à chaque instant plus obscure et plus étroite. (p.182)

Et répète encore et encore une fois :

> Par moment, ma chambre devenait si étroite, qu'il me semblait être couché dans un cercueil. (p184)

Les objets ou les éléments décrits dans cet espace n'entrent pas dans un rapport de sympathie avec le narrateur qui éprouve à la fois l'impulsion d'encombrement lié à la présence d'objets hostiles, et une sensation de vide dans une pièce nue. Tous les objets qui ont passé par là, ont laissé leur trace dans l'esprit du narrateur qui endure le fardeau d'un passé lointain. Les toiles d'araignées annoncent sa solitude interminable :

> Le moindre détail de cette pièce suffit à m'occuper l'esprit pendant de longues heures. Ainsi, les toiles d'araignées qu'il y a dans les coins – parce que depuis que je me suis alité, on s'occupe moins de moi. Le long clou planté dans la muraille a supporté mon berceau et celui de ma femme, peut-être aussi le poids d'autres enfants. Un peu plus bas, un plâtras s'est détaché, et sur le pan de maçonnerie mis à nu, je respire l'odeur des choses et des êtres qui ont séjourné ici il y a très longtemps. (pp.85-86)

Les détails démontrent la nudité de cet univers refermé sur rien. Ici, les objets anciens renvoient le narrateur à un passé mort et annoncent une mort proche. Ce décor entraîne l'être dans un cercle vicieux qui conduit au néant. Il existe une sorte de relation spéculaire entre le personnage et le décor qui l'encercle. La description de la pièce et ses détails acquièrent une existence en soi et sont chargés de significations. Ils font références à un univers imaginaire dans un passé proche (de l'enfance) et lointain (des autres êtres). Le souvenir du narrateur trouve ainsi dans l'espace un ancrage concret. Cette description semble être la manière de matérialiser une donnée abstraite, soit la représentation

mentale de la séparation et de la mort. Elle rend au passé l'objectivité et la sensation du présent. A partir de là, l'objet comme le sujet entrent dans une logique existentielle hors réalité, dans un espace-temps appartenant à l'imagination du souvenir, qui n'est pas le présent, n'est plus le passé, mais une superposition que l'espace concrétise. Non seulement les temporalités se lisent en palimpseste, mais les espaces se rejoignent, faisant fusionner leurs images : les vivants et les morts se retrouvent dans la dimension atemporelle de l'affect.

Tout, jusqu'au moindre détail, est marqué par la décrépitude, ce qui suggère une relation métonymique entre l'habitat et l'habitant. La description des objets, derrière sa dimension référentielle, demande donc à être interprétée sur le plan emblématique, comme l'expression de l'existence misérable d'un personnage réduit à l'état de mort-vivant.

La contemplation de ce décor, durant des heures, a pour objet d'animer les objets, de leur donner une âme. Parfois les objets s'animent dans l'imagination du narrateur et renforcent le sentiment d'effroi et de terreur de l'espace. Ainsi, le lit ressemblant à un lit funéraire, semble vouloir étrangler le narrateur. Il s'anime et se personnifie dans les hallucinations du narrateur :

> Peur de voir mon lit se changer en une pierre tombale, pivoter sur ses charnières, m'enterrer et verrouiller ses dents en marbre, terreur panique à l'idée qu'il étouffait ma voix. (p.154)

La porte est un autre élément personnifié. Elle tient la bouche grande ouverte comme un cadavre. Elle semble vouloir dévorer la vie du narrateur.

> Mon oncle était parti, laissant ouverte la porte, qui béait comme la bouche d'un mort. (p.34)

La porte ouvre souvent sur un mystère, un monde inconnu et étrange. Mais elle a aussi une valeur dynamique, car non seulement, elle indique un passage, mais elle invite à le franchir tout comme la fenêtre.

Le récit paraît être déclenché par la vision d'une scène que le narrateur contemple à travers la lucarne de sa chambre. C'est de là, qu'il voit pour la première fois la femme immatérielle entrer dans son existence insignifiante. C'est en ces termes qu'il raconte cette rencontre :

> Au moment de prendre la bouteille, je regardai à travers la lucarne [...], c'est de cette lucarne que j'aperçus ses yeux effrayants et enchanteurs. (pp.31-32)

Dans le néant d'un « monde vil et misérable », une faille s'ouvre, un autre monde révèle sa présence. C'est la lucarne qui donne la possibilité de cette transgression, de la pénétration dans un espace surnaturel et interdit aux terrestres. En effet, la lucarne « se constitue au niveau narratif comme le lieu symbolique du passage et de la transgression »[69], comme l'explique Catherine Mayaux à propos de la fenêtre dans l'œuvre de Julien Green. Mais très vite, voir conduit à la perte. La femme qu'il voit ne le regarde pas. La distance ménagée par la lucarne n'est pas seulement l'éloignement mais aussi la séparation. L'impossibilité d'accéder à cet espace s'accentue avec la disparition de la lucarne, lorsque le narrateur tente de revoir la scène, et l'apparition d'un mur épais à sa place. Le dehors devient désormais un espace inaccessible.

> Il n'y avait pas d'ouverture, pas de fenêtre donnant sur l'extérieur. La lucarne carrée était hermétiquement aveuglée et l'emplacement qu'elle avait occupé ne se distinguait pas du reste de l'appareil que si elle n'avait jamais existé. (p.36)

L'espace du dehors reste infranchissable, la fermeture annonce un isolement extrême. L'espace familier de la chambre se mue en fantasmagorie angoissante. Le personnage se heurte non seulement à des surfaces dures mais à des volumes et des barrières qui se referment sur eux-mêmes.

> Dès que je l'eus perdue et qu'une muraille de pierre, une digue humide, sans lucarne, pesante comme le plomb se fut érigée entre nous, je compris que ma vie était vaine et sans but. (pp.38-39)

Tandis que la maison du narrateur peintre, dans la première partie, semblait être dans un non-lieu, hors de tout site et de toute présence humaine avec des lucarnes bouchées, celle du narrateur écrivain, au cours de la deuxième partie, a des fenêtres qui donnent aussi bien sur l'espace intérieur de la maison que sur le monde extérieur de la ville :

---

[69] Catherine MAYAUX, « Quelqu'un derrière la fenêtre », in *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan,* Journées d'études, 7 févr. et 14 nov. 1998, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté N° 707, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2000, p.107.

> Ma chambre comporte encore une alcôve obscure, et deux lucarnes qui s'ouvrent sur l'extérieur, sur le monde de la canaille. L'une d'elles donne sur la cour ; de l'autre on a vue sur la rue et je me trouve ainsi relié à la ville de Ray. (p.86)

La lucarne est le lieu du contact avec le monde extérieur, favorisant en quelque sorte l'intrusion d'un univers étranger. La chambre est comme une prison, un lieu où rien ne se passe, le temps se fige dans le cycle infernal de la journée, éternellement identique à elle-même. Aussi le regard se fixe-t-il sur le moindre fragment de l'espace extérieur qui est décrit de la sorte :

> De tous les tableaux qu'offre la ville, on ne découvre, de ma lucarne, que l'étal d'un boucher misérable, qui débite ses deux moutons par jour ; chaque fois que je regarde au dehors, j'aperçois cet homme. (p.87)

Regarder par la lucarne devient comme une sorte de rituel, un acte répétitif et quotidien. Le narrateur regarde ces individu de sa lucarne « des heures durant, des jours, des mois ». (p.89).

La plupart du temps, le narrateur fixe le regard sur le paysage de la rue en face de la fenêtre mais de temps en temps, il lui arrive de regarder ce qui se passe à l'intérieur de sa demeure. Dans ce passage, il observe sa nourrice :

> Je quittai le réchaud pour m'approcher de la lucarne qui donnait sur la cour : ma nourrice était assise au soleil. (p.132)

Le regard du personnage s'attarde sur les scènes et fait apparaître un nouveau monde. La chose vue se change en un spectacle dans l'espace, cadré par la lucarne :

> La nuit venue, je quittai mon réchaud à opium pour regarder par la lucarne : un arbre noir se profilait sur les volets clos de la boucherie. Des ombres obscures s'entremêlaient. Je sentis que tout était vide et provisoire. (pp.138-139)

Le décor s'anime et prend une apparence maléfique, se construisant ainsi autour d'une impression d'étrangeté inquiétante. Ce décor apparaît comme la projection d'une intériorité tourmentée.

> Quand je me tenais à ma lucarne, j'avais aussi peur du vieux brocanteur et du boucher s'il m'arrivait de les voir. (p.162)

Une sorte de programmation du destin peut se décrypter à travers deux repères saillants et structurants du décor extérieur : d'un côté, le boucher qui avec « une sorte de volupté » massacre les moutons et y prend un plaisir immense, de l'autre côté, le vieux brocanteur qui tient un couteau sur sa natte, couteau qui va être utilisé plus tard pour tuer la femme. Ce sont les gestes du boucher et le couteau du brocanteur qui inspirent la mort et l'envie du meurtre au narrateur. Toutefois, le simple fait d'observer le boucher, une fois du haut, d'une autre fenêtre, transforme la vision du narrateur. Les gestes du boucher paraissent banals et ordinaires vus par le narrateur :

> Je m'assis devant la fenêtre. De là, on ne pouvait voir le vieux brocanteur d'en face. Je n'apercevais que le boucher, dans le coin à gauche. Et ses gestes qui, observés de la lucarne, semblaient terribles, pesants et graves, paraissaient, contemplés de plus haut, ridicules et mesquins. (pp. 145-146)

C'est la seule fois où le narrateur contemple la rue d'une autre fenêtre que celle de sa chambre. C'est la vue qui articule le plus sûrement perception et espace, par l'évocation des choses aperçues ou observées. Et cette vision n'est concevable qu'à travers la lucarne de la chambre. La répétition de ces scènes identiques et l'observation de banals rituels empruntés à la vie quotidienne par le narrateur, installent le lecteur dans un horizon d'attente codifié et le préparent à un dénouement programmé. Il existe d'autres signes extérieurs qui annoncent la mort proche. Au moment où le narrateur a l'idée perverse de tuer la femme :

> A ce moment précis, des gens passèrent sous ma lucarne. Ils portaient un cercueil drapé de noir, sur lequel brûlait un cierge. (p.147)

Le dernier passage du livre se ferme également sur une vision par la fenêtre. Le narrateur ayant tué sa femme, perçoit un vieillard voûté, qui lui a repris le vase ancien, s'éloigner dans le brouillard :

> J'ouvris la fenêtre qui donnait sur la rue. Alors, j'aperçu la silhouette du vieux [...], enfin il disparut dans le brouillard. (p.191)

II.5. L'espace extérieur :

Ce que nous qualifions de monde extérieur, c'est lorsque le narrateur franchit une porte et quitte l'espace de la maison. Les allées et venues occupent une place importante dans le récit. Tous les déplacements sont définis par la répétition. Le personnage s'abandonne souvent à la marche comme pour mieux s'éveiller à la vie imaginaire. La première fois dans le roman où le narrateur quitte la maison, c'est pour retrouver la femme de sa vision. Il débute ainsi :

> J'explorais méthodiquement les alentours de la maison. (p.37)

Tous ses efforts restent inutiles dans cet espace borné et ressassé. Le monde extérieur paraît désormais comme un organisme géant en décomposition. Les éléments composant le paysage se détériorent. C'est le règne de l'informe. Ce paysage défile au moment où le narrateur ramène le cadavre de la femme vers le cimetière, à l'intérieur d'un corbillard :

> Autour de moi se déroulait un panorama tel que je n'avais jamais vu, ni en rêve ni à l'état de veille ; de chaque côté du chemin, on apercevait des montagnes en dents de scie, des arbres bizarres, écrasés, maudits, entre lesquels apparaissaient des maisons grises, de formes triangulaires ou prismatiques ; avec de petites fenêtres sombres, dépourvues de vitres. (p.60)

La nature s'avère hostile et néfaste. Les maisons, qui ressemblent plutôt aux monuments funéraires, ont des formes insolites qui d'après Sirous Shamisa, « rappellent la forme des tombeaux des cimetières *Bibi Shahrbanoo* et *Borje Toghrol*, près de la ville de Ray »[70]. La couleur sombre et grise, domine cet espace dont la contemplation nourrit l'effroi et la peur.

Il est intéressant de noter ici que l'esprit humain fonctionne de telle manière que toute image spatiale est intimement liée à la pensée et que par conséquent, elle a cette double particularité d'exprimer à la fois le plus concret et le plus abstrait. Les nombreuses images spatiales sont souvent symptomatiques d'un processus

---

[70] Sirous SHAMISSA, *Le récit d'un fantôme, op.cit.* , p. 208.

psychique plus abstrait. Ainsi l'insistance sur des formes spatiales, géométriques en l'occurrence, et triangulaires ou prismatiques tout particulièrement, contient aussi un diagnostic sur la vision que porte le narrateur sur le monde chaotique avec des images dotées d'une forte connotation négative. Genette résume de la manière suivante la propension du langage à utiliser des métaphores spatiales de façon récurrente :

> On a remarqué bien souvent que le langage semblait comme naturellement plus apte à «exprimer » les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité), ce qui le conduit à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes, donc de traiter de toutes choses en termes d'espace, et donc encore à spatialiser toutes choses[71].

La vision macabre dans *La Chouette aveugle* se construit donc sur une fascination de la mort, une puissance maléfique projetée à l'extérieur, c'est-à-dire sur le paysage. Un espace qui devient encore plus énigmatique avec la répétition des éléments insolites qui le composent. La contemplation de ce paysage revêt une dimension absurde et délirante, entretient une angoisse démesurée et alimente d'autres rêveries effrénées :

> Ces fenêtres ressemblaient aux yeux troubles de quelqu'un qui délire. Je ne sais quelle particularités avaient les murs, mais ils vous jetaient le froid au cœur. Il était inconcevable qu'aucun être vivant n'eût jamais habité là. Peut-être ces demeures avaient-elles été construites à l'intention d'ombres d'êtres éthérés ? (p.60)

L'espace s'associe aux errances somnambuliques d'un être solitaire attiré par la mort. Le narrateur repère les signes de l'anéantissement d'un environnement peuplé par les ombres errantes. Les éléments du décor contribuent activement à cette lente destruction, à la mise à mort du corps orchestrée par la description de ce paysage lugubre. L'espace est l'image de l'être, de l'inconscient. L'âme a ses démons, ses ombres qui trouvent une forme dans les angoisses projetées sur le décor. Le paysage devient le miroir d'une intériorité despotique. Le trait le plus saillant de la description est le retour des motifs de la perte et de la dégradation.

---

[71] Gérard GENETTE, *Figures I,* Seuil, Coll. Points, 1966, p. 103.

Le narrateur continue son parcours mais le paysage envahissant reste sillonné de routes qui semblent ne mener nulle part. Le chemin devient le symbole non de la progression, mais du ressassement. On se retrouve face à une longue tentative de description d'un espace irrationnel et de sa monstruosité. Ce qu'incarnent ces formes inhabituelles, c'est la compulsion à verbaliser l'innommable délire et le cauchemar du narrateur.

> A certains endroits, seuls des troncs coupés et des arbres difformes se dressaient aux abords de la route. Au travers, on apercevait des maisons, les unes basses, les autres élevées, mais toujours de formes géométriques, coniques ou en tronc de cône, avec des fenêtres étroites et obliques, d'où s'échappaient des capucines violettes qui grimpaient le long des murs. (pp.60-61)

La capucine, symbole de l'immortalité revient fréquemment dans cette description. Le déplacement dans l'espace ne semble pas comme une marche en avant, mais comme un piétinement, une répétition, une forme de stagnation. Le mouvement du narrateur se limite à des parcours restreints et circulaires. La ligne se résout en cercle et le récit devient itération. L'exploration de ce décor s'apparente à une plongée au plus profond de l'espace intérieur, au ressassement obsessionnel des désirs obscurs du narrateur jusqu'au sursaut d'horreur qui est le point culminant et final du récit et qui conduit à la mort.

> Au flanc de la montagne, il y avait un endroit solitaire, paisible, agréable. C'était un lieu que je n'avais jamais vu. Il me sembla pourtant le reconnaître, comme s'il eût été familier à mon imagination. Le sol était couvert de pousses de capucines violettes qui ne répandaient aucun parfum. J'eus l'impression que, jusque-là, personne n'avait jamais foulé cette terre. (pp.61-62)

Il existe un seul endroit qui procure un calme éphémère et un apaisement provisoire. C'est l'endroit qui contient les éléments du paradis imaginaire dessiné par le narrateur sur les écritoires et présent dans sa vision éphémère de la femme éthérée et dans ses rêves. Ce sont les composants d'un rêve récurrent d'une quête inlassable du passé et de l'être perdu.

En dehors de ces moments fugitifs de quiétude, le narrateur ressasse toujours la même scène qui rend la description non seulement de plus en plus

étrange, mais elle fait du paysage un monstre. Un monstre qui s'anime et s'agite. Les promenades n'annoncent que la redite :

> Les arbres tordus, avec leurs branches difformes, semblaient se tenir par la main, de peur de glisser dans l'obscurité et de tomber. Des maisons bizarres, en dents de scie et de forme géométriques, avec des fenêtres sombres, comme délaissées, bordaient le chemin. Cependant les murs répandaient la même lueur blafarde et malsaine que des lucioles. Les arbres passaient, effrayants, bouquet par bouquet, rangée par rangée, se fuyant les uns les autres, mais on eût dit que des tiges de capucines les entravaient et qu'ils tombaient. (p.69)

L'image principale qui est liée à ce paysage est celle de la maladie. *Tordu*, *difforme*, *lueur blafard*, *malsaine*, telles sont les épithètes qui le qualifient. Les métaphores rapprochent l'espace de la vision d'un individu qui se voit seul au monde, se sent incompris, abandonné, condamné à être dévoré par les ténèbres. Les métaphores dynamisantes que le personnage emploie dans la peinture des composantes de l'espace soulignent l'idée d'un homme impuissant, quasiment mort, face à cette nature vivante et féroce.

Les promenades du narrateur sont sans but mais toujours liées à l'image de la mort. Il fuit son espace intérieur, misérable et opprimant, pour affronter ce qui l'attend en dehors de chez lui, avec la présence hostile des autres :

> Lorsque j'eus repris des forces, je décidai de partir à l'aventure, comme un chien lépreux, qui sait qu'il doit crever, ou comme ces oiseaux qui se cachent au moment de mourir. Levé de bon matin, je m'habillai, je pris deux gâteaux qui traînaient sur l'étagère et m'élançai hors de la maison, sans éveiller l'attention de personne. Je fuyais ma propre misère ; j'errai à travers les rues, sans but, sans même savoir où j'allais, parmi la canaille au visage avide, lancée à la poursuite de l'argent et du vice. (pp.114-115)

Le narrateur affronte la solitude en tournant le dos au monde de la canaille. Dans cet éloignement, il va devoir inventer sa vie. La ville se charge d'attributs infernaux, ceux d'un univers sinistre. L'espace s'organise de façon concentrique et répétitive à partir du narrateur qui, écrasé par la fatalité, la maladie et la drogue, ne peut accéder à l'espace ouvert que par l'imagination. A la sensation de perte et d'errance, succède une forme d'étrangeté, une ambiance morbide :

> Je pénétrai dans un dédale de ruelles, bordées de maisons grises qui affectaient d'étranges formes géométriques : cubiques, prismatiques et coniques ; elles étaient percées de lucarnes basses et sombres, d'aspect délabré, abandonnées, provisoires. Il était inconcevable qu'aucun être vivant eût jamais habité là. Tel un rasoir d'or, le soleil tranchait l'ombre des murs, les rues s'allongeaient entre les vieilles murailles blanches. (pp.115-116)

Le lieu n'a pas de réalité propre puisqu'il est donné d'emblée comme un labyrinthe infranchissable. L'absence de référence topographique ne l'empêche pas pour autant d'avoir une réalité spatiale dont le point de départ est un dédale de ruelles et des maisons abandonnées avec des formes rares, ce qui désigne cet espace non seulement comme un monde obscur et sans issue, mais aussi comme un monde fantomatique. Les caractéristiques de cet espace sont l'impossibilité de s'y orienter et l'omniprésence de la mort. La présence des mots comme *rasoir* et *tranche* annoncent également un crime prémédité. La chaleur semble accélérer un processus de putréfaction générale. Le décor s'anime et devient une puissance maléfique. La chaleur violente du soleil devient brûlure, agression. C'est à ce moment-là que le narrateur franchit la porte de la ville et sort dans une autre atmosphère. Changer de lieu est comme changer de temps, le retour vers le passé, le monde de l'enfance :

> Soudain, je m'aperçus que j'avais passé la porte de la ville. De ses milles bouches avides, la chaleur du soleil suçait la sueur de mon corps. L'éclat de la lumière donnait aux broussailles de la plaine un ton de safran. Du fond des cieux, l'astre, pareil à un œil enfiévré, déversait ses rayons sur le paysage muet et inanimé. Cependant, le sol et les plantes exhalaient une odeur singulière, si forte qu'à la respirer il me ressouvint de certaines minutes de mon enfance. (p.116)

L'espace déroule et étale ses rapports avec le narrateur qui est confronté au paysage qu'il connaît et reconnaît. C'est la senteur des plantes qui plonge le personnage dans une autre atmosphère. Après la vue, c'est l'odorat qui renforce les descriptions visuelles chez le narrateur. Ces perceptions olfactives aident à le transporter vers les souvenirs d'autrefois.

> Je reconnaissais dans la pleine, les buissons, les pierres, les troncs d'arbre et les minuscules pousses de thym sauvage. Je reconnaissais la senteur familière des herbes. Alors je me plongeais dans le souvenir de mes jours anciens. (p.177)

A l'aide des répétitions, le narrateur tente d'exprimer une réalité qui l'excède de décomposition et de chaos. Nous retrouvons un endroit frappé d'irréalité où des ombres semblent errer sans but. Dans cette atmosphère angoissante, le monde familier du passé surgit encore une fois :

> J'étais las, j'allai m'asseoir au bord de la rivière, sur le sable, au pied d'un cyprès. L'endroit était désert et tranquille et il me semblait que nul être humain ne se fût encore aventuré jusque là. [...] Le paysage prit tout à coup un aspect familier : une fois déjà, dans mon enfance, j'étais venu là. (pp.118-120)

La quête de ce lieu est la métaphore de la quête du passé. Le rapport au lieu devient alors l'approfondissement d'une dimension temporelle. Le monde du narrateur est statique et immobile. L'espace semble figé comme dans un sommeil profond. Tout est coagulé et suspendu dans le monde du silence. L'espace ne peut être ressenti que comme statique. Ce moment de quiétude ne dure pas longtemps, le cauchemar revient inlassablement et de plus en plus intense :

> J'avais l'impression d'errer dans une ville inconnue. Des maisons m'entouraient, étranges contrefaites, elles affectaient des formes géométriques : elles étaient percées de lucarnes noires et comme abandonnées. On ne pouvait concevoir qu'aucun être vivant eût jamais habité là. (p.123)

C'est un espace répété, donc immédiatement clos, borné de tous les côtés. De cet univers clos et répétitif, symbole de la fatalité, le personnage ne peut s'échapper que par le rêve mais dans le rêve aussi, les mêmes images surgissent sans cesse. Errant dans les rues, le narrateur est fasciné par son double, son ombre sur les murs :

> Leurs murs blancs répandaient une lumière morbide et, chose bizarre, incroyable, chaque fois que je m'arrêtais devant un de ces murs, la clarté de la lune plaquait à sa surface mon ombre immense et massive, mais dépourvue de tête. (p.123)

Il y a une sorte d'obsession de plus en plus marquante, et même hallucinatoire, de la lumière. Le narrateur ne voit que des signes de la mort. La couleur blanche rappelle le teint blafard du cadavre et symbolise la mort.

La multiplication des descriptions, les répétitions compulsionnelles, constituent une vision anxieuse, renvoient à un regard narratorial affolé par un gonflement de matière écrasante, par la prolifération d'un paysage onirique qui envahit son champ de vue et semble constituer une forme de menace, menace qu'il essaie, peut-être, par la répétition quasi-maniaque qu'il instaure, d'exorciser. Ce décor apparaît comme frappé du sceau de l'irréel, les rues sont hantées de cadavres et d'ombres.

> Je me retrouvai sur la place Mohamadiyé. On avait dressé un gigantesque gibet, et on y avait pendu le vieux brocanteur d'en face. Des sergents ivres buvaient du vin au pied de la potence. (p.125)

C'est la seule fois dans le récit où le narrateur donne le nom d'un lieu précis en ville. Un endroit qui existe dans la réalité. La place *Mohamadiyé*, c'était une place dans la ville de Ray, qui s'appelait auparavant la place de l'exécution.

> Je m'endormis très tard. Soudain, je me vis errant dans les rues d'une ville inconnue, dont les étranges maisons affectaient des formes géométriques : prismatiques, coniques, cubiques ; elles étaient percées de lucarnes basses et sombres ; des touffes de capucines grimpaient le long des portes et des murs. Rien n'entravait mes mouvements et je respirais sans peine. Mais les habitants de cette ville étaient morts d'une mort singulière. (p.144)

Le rêve revient encore une fois. L'espace est parsemé d'indices, de signes qui préparent le lecteur à une scène finale, scène de la mort. Le cadre, le contexte, mettent en relief le caractère maladif et morbide du personnage. Dans cette anarchie de clair-obscur, les ténèbres envahissent l'intériorité du personnage inerte et plongé dans une sorte de stupeur qui, laisse place à une confusion liée à une forme d'accablement et d'effroi, ce qui nous rappelle les propos de Tiphaine Samoyault à propos d'*Ici*, l'œuvre de Nathalie Sarraute :

> Là, la construction d'espace dépasse l'espace. La répétition de la formule, sans variation, sans oscillation possible, ne fait qu'élargir la béance et définir la peur[72]

[72] Tiphaine SAMOYAULT, « Ecriture et entêtement (Nathalie Sarraute) », *Ecritures du ressassement, op. cit.*, p. 247.

II.6. La quête de l'espace intérieur :

L'errance du narrateur dans l'espace concerne à la fois l'espace diégétique et l'espace textuel. L'itinéraire du narrateur ne dessine pas de progression vers un lieu mais un parcours qui n'aboutit pas. La fin est comprise dans le début et le milieu est un espace de la stase plus que de la progression ou de l'enchaînement.

L'itinéraire du narrateur est cependant orienté par le désir, ce qui donne un espace non pas neutre mais qui en porte les marques, la trace, sous la forme de l'investissement de l'espace puis du détachement. C'est aussi un parcours herméneutique et en ce sens orienté par un désir de savoir et de connaissance.

Dès les premières pages du récit, le narrateur a l'intention de relater une expérience métaphysique qui a bouleversé sa vie et son existence. Il décrit cet événement ainsi :

> Jusqu'au moment où je gagnerai ces lieux dont la nature échappe à notre entendement et à nos sens, son signe funeste vouera mon existence au poison. (p.24)

Or, la définition de cet espace magique paraît d'ores et déjà indéterminable. C'est une scène de rêve. Tout semble étrange. Le narrateur revient d'ailleurs sur l'aspect onirique de son expérience comme pour fournir des justifications à cette étrangeté spatiale et temporelle :

> Chacun de nous ne tombe-t-il pas, par moments, dans des rêveries sans cause, qui l'absorbent au point de lui faire perdre toute notion du temps et de l'espace. (p.153)

La contemplation de l'espace a pour effet d'annuler le temps. Le temps s'abolit et entraîne l'espace avec lui. L'espace est fabriqué dans les rêveries, il n'existe dons pas en dehors de lui. Le narrateur raconte :

> J'ignore où je suis. Je ne sais si ce lambeau de ciel, au-dessus de ma tête, si les quelques pouces de terre sur lesquels je suis assis appartiennent à Nichapour, Balkh ou Bénarès. Je ne me fie à rien. (p.82)

Parfois ce sont les délires de l'être malade qui construisent l'espace : la fiction semble s'inscrire au sein d'une existence charnelle et infernale où se mêlent vie, maladie et mort :

> En effet, la maladie a provoqué en moi la naissance d'un monde nouveau, d'un monde inconnu et trouble, plein de formes et de couleurs. (p.107)

Entre l'homme et l'espace s'établit un va-et-vient permanent, l'un agissant sur l'autre. L'espace appartient au narrateur qui l'a créé. Mais cet espace lui fait peur. L'interrogation sur l'identité du lieu et l'identité du corps ne sont qu'une seule question. Le récit est écrit sous forme d'un monologue. Le paysage n'est donc décrit que par le narrateur dont il est le miroir, sous un aspect irréel qui n'existe que d'après la vision du narrateur. Le décor se mêle au personnage et à ses pensées à un point tel qu'il est impossible de l'isoler, le décor émane du narrateur et nous lie à la frontière de son intériorité.

Il ne s'agit pas de passer d'un objet à un autre, d'un lieu à un autre, mais de faire retour sur le même objet, le même lieu et d'explorer une fascination, une image, un espace. Le seul déroulement est celui de l'explication et du creusement de cette fascination, de cette scène première, de ce lieu premier. Ainsi l'intériorité est projetée à l'extérieur de soi :

> Dès que mes paupières se fermaient, un monde flou prenait forme devant moi. Un monde dont j'étais le créateur et qui s'harmonisaient avec mes idées et mes visions. En tout cas, il était bien plus réel et bien plus naturel que celui qui m'entourait quand j'étais éveillé. Le temps et l'espace devenaient inopérants, comme si mon imagination s'était trouvée soudain affranchie de toute contrainte. (p.143)

L'espace est également le produit d'une vision d'opium. L'usage de l'opium incite la naissance d'un univers inconnu qui par moment, soulage les douleurs du narrateur et le transporte vers un ailleurs plus coloré et plus paisible :

> Accroupi sur mon tapis à opium, je laissais toutes mes idées noires se dissiper dans la fumée subtile et céleste de la drogue. C'était, en de pareils instants, mon corps qui pensait et qui rêvait ; il croyait glisser à travers l'espace, comme soustrait aux effets de la pesanteur et, à la densité de l'air. Il volait au sein d'un univers ignoré, plein de couleurs et de tableaux inconnus. (pp.158-159)

Dans ces relations avec le personnage, l'espace est connoté. Il devient un élément stable de la caractérisation du personnage. Il participe à la constitution de l'identité du personnage et la définit.

Soumise à la récurrence, l'existence du narrateur apparaît comme une dénudation progressive, un vieillissement rapide qui inscrit l'être dans une chute, et creuse en lui un abîme intérieur. Cette existence s'articule autour d'un espace vide qui lui donne une forme. L'espace n'est ni seulement la matière, ni seulement la forme, il est la limite d'une imagination propre. Le lieu dans le récit ne représente pas l'extériorité mais l'intériorité. Le narrateur vit le lieu de dedans. L'espace est son prolongement. Il a sa source dans les songes et les illusions ; il s'agit d'un espace physique, mais d'une physique de la pensée et de l'écriture.

L'espace narratif est construit par l'écriture. Une écriture qui cherche à se développer dans son propre mouvement de ressassement, et qui essaie de se libérer du poids insoutenable, d'un engourdissement. Une écriture qui cherche à reproduire une forme semblable au monde intérieur du personnage. L'écriture qui est une représentation imaginée du monde, une textualisation de l'univers romanesque.

L'espace dans *La Chouette Aveugle* est une image, une métaphore. L'écriture de ce roman repose sur la maîtrise d'une longue métaphore qui court du début à la fin du récit, qui est une réaction aux images de la mort, apparue sous divers masques et symboles. Finalement, l'espace du récit est, comme le remarque Georges Perec, «un espace que seule l'écriture permet d'atteindre et de suggérer. L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche »[73].

Lire cette longue métaphore exige donc du lecteur de *La Chouette aveugle* un effort de mémorisation et de dextérité dans le maniement des rapprochements. Cette spatialité associative va à l'encontre de la linéarité de la ligne et du texte : elle ouvre un autre « espace » à l'intérieur de l'écriture, elle est source de dédoublement infini du texte. De même, les rapports associatifs opérés par un lecteur au sein d'un livre sont multiples et apparaissent dans un ordre aléatoire et arbitraire : il n'en reste pas moins que les multiples associations possibles

[73] Georges PEREC, *Espèces d'espace*, Editions Galilée, 1974, p.21.

inhérentes à la nature même du langage font qu'à chaque lecture correspond une configuration « spatiale » différente.

Chapitre III : La fabrique des personnages

Préambule :

Dérivé du latin *persona* (le masque), le terme personnage romanesque se traduit comme transposition littéraire d'une personne réelle ou simple être imaginaire fait de mots, lié à la structure du roman. La notion de personnage est le sujet de diverses analyses dans l'étude du récit et varie d'une approche à l'autre puisqu'elle représente un élément complexe dans un roman comme l'explique Francis Berthelot :

> Le personnage du roman, c'est à la fois sa faiblesse et sa force, est un ectoplasme. Il prétend avoir un corps mais il n'en a pas. Son aspect comme ses sensations font l'objet de descriptions minutieuses, quand chacun sait qu'il n'a d'autre réalité que celle des mots. Bref il existe sans exister. Comment donc appréhender un être aussi fuyant, capable simultanément d'une telle absence et d'une telle présence ?[74]

Or, dans *La Chouette aveugle*, la question du personnage est d'autant plus complexe qu'il y a une sorte de déconstruction et de brouillage du personnage au sens traditionnel du terme (privé des attributs habituels physiques, moraux, biographiques, sociaux). Le personnage n'a pas d'identité stable, définie par un nom, une famille ou un ancrage socioculturel. Il est donc presque impossible de l'identifier à une personne réelle. Le roman est écrit à la première personne sous forme d'un monologue. Le monde du récit est aléatoire et discontinu et le personnage difficilement saisissable. Le personnage du narrateur est bouleversé dans sa perception de l'espace et du temps comme dans l'élaboration de son portrait et celui des autres personnages. Le narrateur est un être coupé du référentiel et de toute vraisemblance, de tout état civil, coupé du monde, et ne peut se réaliser que dans le ressassement incessant de l'écriture et dans la réitération du texte. L'amenuisement du personnage entraîne également la quasi disparition des éléments narratifs traditionnels comme l'histoire et l'intrigue.

Il n'est donc pas facile d'étudier l'univers des personnages quand ceux-ci se meuvent dans un lieu indéterminé et imaginaire, dans un temps indéfini, dans des histoires qui n'obéissent plus à notre logique et ont abandonné la

[74]Francis BERTHELOT, *Le corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, Coll. le texte à l'œuvre, 1997, p.7.

chronologie habituelle, et de parler du rôle des personnages quand ceux-ci, décrits parfois d'une façon abstraite, deviennent presque des fantômes, des êtres éthérés. Durant ce chapitre, nous tenterons de montrer cette construction/déconstruction permanente des personnages qui se réalise dans la répétition. Nous avons recours à des exemples référents tirés des auteurs et des poètes français ou étrangers tels que Baudelaire ou Hoffmann qui ont eu une influence considérable sur l'œuvre d'Hedayat[75].

Nous insisterons également sur le rôle du lecteur dans la compréhension du système des personnages. Notre point de vue rejoint ici celui de Philippe Hamon qui considère que le personnage est le produit de l'interaction entre le texte et le lecteur : « partout et nulle part [...] le personnage est autant une construction du texte qu'une reconstruction du lecteur et qu'un effet de la remémorisation que ce dernier opère à l'ultime ligne du texte »[76].

La Chouette aveugle demande en effet un vrai travail de reconstruction de la part du lecteur puisque les personnages ne sont pas le résultat d'une unité facilement repérable avec des éléments stables et permanents, mais le produit d'un ensemble dispersé d'éléments, d'effets descriptifs, de signifiants éparpillés tout au long du livre. C'est au lecteur que revient la tâche de répertorier, de rassembler, de reconstruire les fragments, une tâche fondamentale pour la représentation physique et mentale des personnages.

III.1. La question de dualité :

Quête de l'identité, quête du sens : voici deux sujets qui préoccupent aussi bien le narrateur que le lecteur tout au long du récit. Pour le narrateur, la quête du sens qui exige d'abord une connaissance de soi-même (« Je n'ai qu'une crainte,

---

[75] M. F. Farzaneh, l'ami proche d'Hedayat, rapporte cette citation d'Hedayat pour montrer son ouverture à d'autres littératures et sa connaissance de la littérature fantastique : « A Téhéran, à l'école Saint-Louis, j'enseignais le persan à un curé. Un étrange personnage, passionné d'archéologie, avait un goût prononcé pour la littérature. C'est lui qui me fit lire Mérimée, Théophile Gauthier, Maupassant, Gobineau, Baudelaire, Poe, Hoffmann et bien d'autres. Il n'était ni fanatique, ni chauvin. Il me conseillait la littérature russe, allemande, espagnole…tout ce qui lui semblait intéressant. Il connaissait même des écrivains qui sont devenus célèbres par la suite. Son choix n'était jamais aléatoire. Il aimait l'étrange, le fantastique. » (M.F. FARZANEH, *Rencontres avec Sadegh Hedayat*, *op. cit*., p.126)

[76] Philippe HAMON, *Le personnel du roman*, Droz, 1998, p.315.

mourir demain, avant de m'être connu moi-même ». pp.24-25), est également celle de l'autre. Nous existons certes par le regard des autres, mais ce que nous recherchons chez l'autre est bien souvent ce que nous aimerions trouver en nous-mêmes. Dans *La Chouette aveugle,* cette idée est poussée à l'extrême. Le lecteur se rend bien compte, à la première lecture, que chaque personnage du récit représente un des aspects de la personnalité du narrateur que lui-même dévoile au fur et à mesure. C'est ainsi que naît le thème du double, de l'autre qui devient le « moi » du narrateur.

Or, dans ce récit, la rencontre de l'autre *moi* (du double) est souvent annonciatrice d'un désastre et la question de l'identité se confond invariablement avec celle de la décomposition du moi et du monde sous les yeux du narrateur. L'identité paraît être une notion insaisissable car les personnages se transforment ou disparaissent fréquemment. La crise d'identité se confond parfois aussi avec la mort des êtres, ce qui renvoie le narrateur à sa propre mort. C'est la mort, le deuil impossible et la perspective de la disparition qui entraînent le narrateur dans une chute qu'il ne comprend pas mais qu'il subit.

Ainsi, pour pouvoir clarifier le système des personnages, nous aborderons tout d'abord, d'une manière générale, la notion du double et ses différentes figures dans *La Chouette aveugle.* Nous examinerons ensuite chacun des personnages du récit afin d'approfondir la question de la dualité et de l'identité dans le récit.

Le Double :

Le thème du double dans la littérature remonte à l'Antiquité et trouve depuis, chez de nombreux écrivains, une expression intéressante. Les œuvres littéraires traitant le double empruntent généralement ce thème à un fond de légendes et de croyances mythiques et anciennes. Les premières manifestations de ce thème remontent ainsi aux temps anciens de la naissance des religions et des superstitions. Durant la période romantique en Europe au XIXe siècle, ce thème connaît un élan considérable. Pendant cette période, le double représente souvent les aspects les plus obscurs du versant inconnu de l'être humain. Le double est également le reflet de soi-même pris dans le tourment des délires et de la folie. Il

est le résultat d'une dépersonnalisation et d'une identité fragmentée et fait partie de *l'inquiétante étrangeté*, dont parle Sigmund Freud[77]. Le thème du double renvoie également au merveilleux et devient un des sujets majeurs des récits fantastique[78]. Cette tendance se poursuit au XXe siècle et prend parfois une forme différente. Le double met souvent en évidence l'intériorité de l'âme humaine, ses désirs et ses fantasmes. Dans un monde où tout effort tend vers la rationalisation de tout événement, celui qui délire est considéré comme un être exclu mais fascinant. Il inspire à la fois la curiosité et la peur. Le double désigne alors une extériorisation des tendances illogiques, anormales, irrationnelles et peut-être même perverses refoulées dans les profondeurs de la psyché de chacun. L'autre est ainsi ce double redouté et rejeté. On pourra étayer notre résumé par cette réflexion de Pierre Jourde et Paolo Tortonese, dans *Visages du double* qui affirment à propos du double dans la littérature :

> Le double fait partie de ces thèmes littéraires qui ont de profondes racines mythologiques, qu'il serait vain de vouloir ignorer. En même temps, il est devenu inséparable de la question du sujet, de la conception moderne de la personne, il s'est « psychologisé », « individualisé »[79].

Deux grandes figures traditionnelles dans lesquelles le dédoublement intervient souvent sont le reflet et l'ombre. Le reflet étant une des plus anciennes formes du double, projette tantôt un destin, une fatalité et tantôt, il annonce une mort proche ou un malheur. Il représente parfois un passé dont on ne parvient pas à se défaire. On peut également évoquer l'ombre et le portrait, deux figures qui reflètent souvent les images liées à l'extériorisation du *moi*. Le double peut être également désigné par des jumeaux univitellins qui développent souvent une grande aversion l'un envers l'autre. Dans certains cas, l'un d'entre eux est exposé à la mort et entraîne l'autre à sa suite. Dans d'autres cas, les jumeaux sont deux êtres complémentaires et illustrent deux visages différents d'une même identité.

Le double ou la dualité est également un sujet qui a intéressé de nombreuses personnes dans le domaine de la psychologie. Pour commencer, on pourra

---

[77] *Cf.*, Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), Gallimard, « Folio essais », 1985.
[78] Voir par exemple : *Le Double* de Hoffmann, *Le Horla* de Maupassant, *Peter Schlemihl* de Chamisso, etc.
[79] Pierre JOURDE ; Paolo TORTONESE, *Visages du double, un thème littéraire,* Nathan université, 1996, p.12.

nommer Freud qui considère que le double peut incarner les désirs inaboutis et les possibilités irréalisées. Ce double inconnu provoque, par conséquent, une angoisse et une anxiété psychique profonde :

> Chez Freud, le double n'est en réalité qu'un aspect particulier d'une forme plus fondamentale, un élément dans un ensemble plus vaste, constitué par la répétition du même. A un niveau relativement superficiel, la répétition du même constitue une forme essentielle de l'inquiétante étrangeté comme confirmation des croyances archaïques : le sujet est tenté de croire que cette répétition n'est pas due au hasard, mais résulte d'une force ou d'une intention cachée[80].

A son tour, Jung parle également de la diversité de soi aux niveaux psychiques comme des figures de l'inconscient. Ainsi le double s'intègre-t-il toujours dans une dynamique : il ne représente pas seulement le passé, la part archaïque, la mémoire refoulée du sujet, mais aussi et surtout l'avenir, celui que l'on doit devenir.

> Lorsque le sujet ne réalise pas les figures de son inconscient, celles-ci tendent à se personnifier et peuvent agir sur lui à la manière d'une véritable possession démoniaque. Il s'agit donc pour l'individu d'apprendre à se différencier des éléments de sa psyché, afin de mieux les intégrer et de réaliser leur assimilation, ce que Jung appelle la « réalisation du Soi »[81].

Les avis sur la dualité sont nombreux et variés et il est impossible de figer toujours en catégories préfabriquées les visages du double qui peuvent avoir beaucoup d'autres manifestations. Pour aborder le thème du double dans *La Chouette aveugle*, nous retiendrons le point de vue d'Otto Rank et nous expliquerons la raison de ce choix.

Le Double selon Otto Rank :

Notre point de départ est cette conversation entre Hedayat et Farzaneh à propos de *La Chouette aveugle*, rapporté par ce dernier :

- Et cette ressemblance du père avec l'oncle, avec le brocanteur, avec le

[80] *Ibid.*, p.63.
[81] *Ibid.*, p.70.

narrateur…
- As-tu une feuille de papier sous la main ?
- Oui.
Je détachai une feuille de papier de mon bloc, la déposai devant lui. Il sortit son stylo et écrivit de sa belle écriture large :

Le Double et Don Juan
D'Otto Rank

- Tu liras ce livre, tu y trouveras quelques réponses[82].

Nous ne retracerons pas tous les sujets développés dans ce livre d'Otto Rank[83]. Nous avons relevé ceux qui nous paraissent les plus proches des thèmes abordés dans *La Chouette aveugle*. Otto Rank commence son étude en citant des exemples tirés d'œuvres diverses (romans, nouvelles ou films) où le double constitue le thème central. Il commence avec l'analyse du film *L'étudiant de Prague* de Hans Heinz Ewers. Un jeune homme pauvre renonce à son ombre pour obtenir une fortune. Une fois riche, il tente de déclarer son amour à une comtesse. Au moment de chaque tête-à-tête avec la femme, son ombre apparaît et empêche l'union des deux êtres. Elle le poursuit partout. Fou de rage, le jeune tire sur ce fantôme. Il se regarde dans le miroir et constate qu'il a tiré sur lui-même.

Nous pourrons mettre le récit en parallèle avec *La Chouette aveugle*, où le narrateur, écrivant l'histoire de sa vie pour son ombre, détachée de lui, est souvent en tête-à-tête avec un vieillard bossu et étrange qui représente son double. C'est le rire de ce vieillard qui empêche l'union du narrateur avec la femme chaque fois qu'il s'approche d'elle. A la fin du livre, le narrateur se regarde aussi dans le miroir et se voit transformé en vieillard.

Dans *Le Double* de Hoffmann, deux adolescents aiment la même jeune femme. Ils se ressemblent à tel point qu'on les prend l'un pour l'autre. Les aventures extraordinaires qui leur arrivent se finissent lorsqu'ils renoncent librement à la jeune femme, une fois face à face. Cette histoire nous fait penser à l'oncle du narrateur -dans *La Chouette aveugle*- jumeau de son père, qui lui ressemble à tel point qu' « on avait peine à les distinguer l'un de l'autre » (p.91). Tous les deux sont amoureux de la bayadère, la mère du narrateur, mais sont

[82] M.F. FARZANEH, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, op. cit.* p.308.
[83] Otto RANK, *Don Juan et le double* (1932), Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 1973.

obligés en fin de comte de subir une épreuve épouvantable pour pouvoir rester avec elle. Dans cette épreuve, l'un des deux perd la vie.

A travers ces exemples et bien d'autres encore, Rank tente de montrer qu'il existe « dans la constitution psychique des auteurs certains éléments communs d'où découleront aussi, dans les œuvres littéraires, certaines ressemblances »[84].

Les auteurs du « double » cités par Rank, manifestent souvent leur excentricité par l'abus des boissons, des stupéfiants, de l'opium et leur vie est souvent marquée par la maladie ou la souffrance psychique. Hoffmann souffrait d'obsessions et d'hallucinations qu'il transmettait dans ses écrits et il avait peur de devenir fou. Il est mort d'une maladie due à son état névropathique. Poe était mélancolique, il avait souvent des idées obsessionnelles, surtout la crainte d'être enterré vivant. La vie de Maupassant est marquée par les excès, il consommait également des stupéfiants, et a avoué écrire sous l'influence de drogues. Il souffrait aussi du sentiment de solitude et voyait l'abîme qui le séparait toujours de la femme aimée. Dostoïevski, méfiant et timide, cherchait au contraire la solitude et avait également peur d'être enterré vivant.

Selon Rank, il existe chez ces écrivains « un intérêt anormalement fort de leur propre personne, leur état d'âme et leur destin. Elle [cette disposition pathologique] conduit à un comportement caractéristique dans la vie, dans le monde, tout particulièrement vis-à-vis de l'amour, pour lequel l'harmonie nécessaire ne peut s'établir : l'incapacité absolue à l'amour ou hypertension du désir amoureux conduisant à ce même effet négatif que caractérise les deux pôles entre lesquels oscille cette disposition introspective vis-à-vis du propre moi »[85].

Peut-on maintenant trouver des liens entre la vie de Sadegh Hedayat et la présence du thème du double dans *La Chouette aveugle*. En réponse à M.F. Farzaneh qui demande à Hedayat s'il prenait des médicaments ou des drogues pour écrire *La Chouette aveugle*, ce dernier répond ainsi :

> Tu crois, toi aussi, que le personnage de *La Chouette aveugle* c'est moi-même ? Me torturer pour l'écrire ? Erreur, erreur absolue. [...] De bien plus malins que toi ont cru que le personnage de *la Chouette*, c'était

[84] *Ibid.*, p.49.
[85] *Ibid.*, p.66.

> moi. Bien sûr, c'est vrai, j'en suis l'auteur, mais détaché du narrateur. Chaque phrase est intentionnelle...rien d'un délire d'opiomane.[86]

Pourtant, la tentation la plus forte de la critique en Iran a probablement été de présenter un parallèle entre l'auteur et le narrateur, parallèle qui parfois, poussé à l'extrême, pourrait nier l'existence du narrateur en tant que personnage de fiction[87]. Nous allons évoquer brièvement la vie et la personnalité d'Hedayat pour voir, à la manière d'Otto Rank, dans quelle mesure *La Chouette aveugle* a pu émaner de la constitution psychique de l'auteur.

Hedayat avait une forte sensibilité et était d'une fragilité extrême. Il ne croyait en aucun avenir après la mort comme le narrateur de *La Chouette aveugle*. Il aimait son pays et avait en même temps une sensation d'étouffement et de rejet. Il était opposé à la religion et à la mystique. Il vivait en marge de la société car il se sentait incompris à tel point qu'il était obligé de publier ses livres à compte d'auteur. Youssef Ishaghpour dit à ce propos :

> Or, arrivé après le romantisme – selon le « calendrier » occidental qui avait pénétré aussi en Iran -, Hedayat était un ange déchu sur une terre de souffrance et pouvait à peine se prendre pour le diable. C'était le premier écrivain moderne de l'Iran. Et pour le moderne, il n'y a pas de ciel : tout au plus l'enfer, et il est de ce monde.[88]

[86] M.F. Farzaneh, *Rencontres avec Sadegh Hedayat*, *op. cit.* , pp.157-158.

[87] Voici ce que l'on peut lire à propos de la biographie d'Hedayat dans un article de M.F. Farzaneh publié en ligne sur le site des éditions José Corti (http://www.jose-corti.fr/auteursetrangers/hedayat-farzaneh.html) : «Je déteste mon autobiographie autant que les réclames américaines. À qui peut servir ma date de naissance ? S'il s'agit de dresser mon horoscope, ça me regarde ». « Pourtant, pour ne rien vous cacher, j'ai consulté maintes fois les astrologues et leurs prédictions ne m'ont jamais révélé une seule vérité. Et si cela est destiné au public, il faudrait commencer par lui poser la question, car si je me mets en avant, j'aurais l'air de prêter une grande valeur aux détails imbéciles de ma vie. D'ailleurs il y a des détails sur lesquels le regard d'autrui est plus perspicace et le jugement plus juste. Par exemple, mon tailleur connaît mieux que moi mes mensurations et le cordonnier sait parfaitement de quel côté s'usent mes chaussures. Ces indications me rappellent toujours le marché aux bestiaux où, pour vendre un mulet, on détaille ses avantages et ses défauts ». « Tout compte fait, ma biographie n'a rien de remarquable. Je n'ai vécu aucun événement exceptionnel. Je n'ai ni titre honorifique, ni diplôme supérieur. Je n'étais pas un brillant élève, bien au contraire, j'ai connu beaucoup d'échecs. Et comme fonctionnaire, je n'étais qu'un obscur employé qui dérangeait ses supérieurs, de sorte que mes démissions étaient admises avec une joie délirante. Bref, l'entourage me considère comme un être raté qui est peut-être vrai ? » Ainsi se présentait Hedayat à sa traductrice russe, Madame Rosenfield, dans ce texte écrit à la demande du Professeur Komissarof, orientaliste et ancien attaché de presse à l'ambassade Soviétique à Téhéran, lorsqu'Hedayat fut invité en 1946 en Ouzbékistan en tant que grand écrivain persan. Fausse modestie ? Oui et non. En fait, cette autobiographie ne pouvait pas ne pas être sarcastique. Car Hedayat, effectivement, ne s'était jamais soucié des détails éphémères de sa vie. Ce n'est qu'après sa mort qu'on a appris certains détails de son parcours, relatés par ses frères et sœurs ou tels qu'ils apparaissent à travers des photographies, sa correspondance et aussi tout ce qu'il me racontait par bribes durant les quatre dernière années de sa vie. Par conséquent, le meilleur moyen de connaître l'homme et sa pensée, reste sans doute la lecture de l'ensemble de son œuvre. »

[88] Youssef ISHAGHPOUR, *Le tombeau de Sadegh Hedayat*, *op. cit.*, p.23.

Hedayat vécut en Europe à la fin des années vingt à l'époque où le surréalisme, l'expressionnisme et l'exploration de l'inconscient dominaient dans le paysage de la littérature et des arts. Il a ainsi développé dans ses écrits un romantisme noir et un état psychique morbide proche de ce que montrent les surréalistes dans leurs œuvres. Il s'intéressait à l'œuvre d'Edgar Poe et à son étrange univers des morts vivants, à Baudelaire et à sa conception de l'amour amer, sa recherche de l'infini, et son dégoût de la sottise universelle. Le suicide chez Nerval fascinait aussi Hedayat, ainsi que les souvenirs d'enfance et le rêve de l'idéal. L'œuvre de Kafka remplie d'images au caractère obsédante et énigmatique l'attirait énormément.

Les thèmes tels que la peur, l'angoisse, la solitude, la folie, la maladie, le désir de meurtre, le cauchemar, l'univers noir, le climat morbide permettent de rapprocher Hedayat aussi bien des surréalistes[89] que des auteurs fantastiques et du romantisme noir. Hedayat voyait le côté noir et pessimiste du monde, et de l'autre côté, la société le rejetait et le considérait comme un être décadent et dépressif. Hedayat parle ainsi de la mort :

> La mort n'a rien de grave. Elle est absurde, ridicule, une fois mort, plus rien. Le suicide, un privilège exceptionnel. Ta venue sur terre ne dépend pas de toi. Mais par ta révolte, tu peux te foutre en l'air. C'est la seule, l'absurde liberté de l'homme. C'est pourquoi on doit en assumer la responsabilité.[90]

Il avait également une vision très pessimiste. Dans un autre récit *Enterré vivant*[91], on voit les notes d'un suicidé. Le thème principal est l'absurdité de l'existence et l'inutilité de l'achever. L'angoisse domine le texte noué sous forme d'une autobiographie fictive. Rappelons qu'Hedayat a tenté lui-même de se suicider plusieurs fois. Le suicide qui était le thème de ses livres est devenu le destin de sa vie. « Son suicide n'est pas circonstanciel mais existentiel, et même plus que cela qui pourrait simplement impliquer quelque chose de personnel : c'était un « destin », autrement dit une nécessité », affirme Ishaghpour[92].

---

[89] André Breton a rangé ce livre au nombre des classiques du surréalisme,
[90]M.F. FARZANEH, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, op. cit.* , pp.188.
[91] Sadegh HEDAYAT, *Enterré vivant* (1930), José Corti, 1986.
[92]Youssef ISHAGHPOUR, *Le tombeau de Sadegh Hedayat, op. cit.,* p.18.

Aussi sans pouvoir dire que *La Chouette aveugle* est une sorte d'autobiographie de l'auteur, on peut prétendre que certains thèmes abordés par le narrateur du récit, la solitude, la souffrance, le rejet et la mort comme finalité, relèvent de la vision du monde de l'auteur.

Qui est donc le narrateur du récit ? Quels sont les autres personnages ? Quelle relation le narrateur entretient-il avec les autres ? Quelle est la vision du monde du narrateur ? C'est à ces questions que seront consacrées les pages de ce chapitre, mais nous allons d'abord étudier les deux autres manifestations du double : l'ombre et le reflet.

L'ombre :

L'ombre est une des plus anciennes représentations du double : dans les histoires et les légendes des différents peuples dans le monde il existe une quantité importante de tabous, de superstitions, et de croyances liée à l'ombre. Dans certaines cultures, par exemple, les gens veillent à ce que les autres ne piétinent pas leur ombre ou encore la personne dont l'ombre projetée par terre est petite tombe malade. L'ombre est aussi parfois l'équivalent de l'âme humaine ; l'âme est personnifiée dans l'ombre car elle serait un moyen par lequel l'homme a vu pour la première fois son corps. Selon Otto Rank :

> L'ombre signifie la mort, mais elle signifie aussi la vie et les deux significations reposent sur une croyance primitive à la dualité de l'âme. L'origine de tous les tabous paraît être la crainte de provoquer les mauvais esprits de mort, c'est-à-dire la mort elle-même. Du désir de se débarrasser de cette crainte est née la croyance à l'âme, issue de la division du moi en une partie mortelle et une partie immortelle.[93]

En ce qui concerne les récits du double, l'ombre constitue une des figures les plus présentes. Il semble impossible de catégoriser l'ombre ou de lui donner un rôle défini. L'ombre se présente de manière très ambiguë et contradictoire. Cette figure est extérieure au narrateur par certains aspects car il existe en dehors de lui, agit de façon autonome et change de forme au cours du récit :

[93] Otto RANK, *Don Juan et le double, op. cit.,* p.80.

> C’est à mon ombre seulement que je veux parler comme il faut. C’est elle qui m’oblige à parler, elle seule peut entendre. Elle comprend bien sûr. (pp.81-82)

D’autre part, elle possède les caractéristiques d’un double intérieur. L’ombre étant l’être imaginaire du narrateur, elle ne peut pas exister sans lui. Elle lui est donc tantôt semblable, c’est son ombre projetée sur le mur, tantôt distincte, tour à tour attentive, sinistre, voire acéphale :

> J’ai besoin, de plus en plus besoin, de communiquer mes pensées à mon être imaginaire, à mon ombre. (p.81)

Dès la première apparition de l’ombre, il existe un échange entre l’ombre et le narrateur, une sorte de dialogue à travers l’écriture. Cet échange s’opère dans une atmosphère de solitude mortelle, c’est un affrontement avec l’ombre aux frontières de la mort et de la disparition, tel le monologue d’un solitaire qui se dit condamné à mourir.

Le monologue du narrateur constitue le dernier discours d’un être mourant, comme un testament. Le narrateur écrit et l’ombre lit, dévore les lignes écrites. C’est un échange inévitable pour lui. Il faut qu’il lui raconte sa vie et qu’il se fasse connaître d’elle avant que la mort survienne. Le narrateur se parle à lui-même, il est son propre narrataire. Il raconte :

> Je n’ai qu’une crainte, mourir demain avant de m’être connu moi-même. [...] Si maintenant je me suis décidé d’écrire c’est uniquement pour me faire connaître de mon ombre – mon ombre qui se penche sur le mur et qui semble dévorer les lignes que je trace. C’est pour elle que je veux tenter cette expérience, pour voir si nous pouvons mieux nous connaître, l’un l’autre. (pp.24-25)

Le narrateur a envie de se connaître lui-même et pour cela il doit d’abord se faire connaître de son ombre. En réalité, il n’écrit que pour lui seul. Il n’écrit pas pour un autre et ne cherche nulle sympathie. Il écrit pour constituer son moi, pour son ombre qui lui échappe. Il répète cette envie encore une fois :

> Je n’écris que pour mon ombre projetée par la lampe sur le mur ; il faut que je me fasse connaître d’elle. (pp.25-26)

L’ombre est là, on ne sait pas exactement ce qu’elle représente, mais elle semble dépasser le sujet, elle révèle tout ce que ce dernier cache en lui. Elle incarne la réalité du sujet car elle maîtrise et comprend tout. Elle semble omnisciente et omnipotente. Ne pas connaître son ombre, c’est comme nier une part de sa vie. Le narrateur a peur de mourir avant d’atteindre cette connaissance comme si l’ombre était une assurance contre la disparition de l’être, un démenti énergique de la mort. Le lecteur est aussi constamment dans le doute concernant cette figure de l'ombre dont la présence envahit le texte et qui reste cependant très mystérieux. Le narrateur raconte :

> Je veux presser ma vie entière, comme l’on presse une grappe de raisin, en verser goutte à goutte le suc, non le vin, comme l’eau de viatique, dans la gorge sèche de mon ombre. Je veux simplement avant de partir, consigner sur le papier, les maux, qui, dans le coin de chambre, lentement m’ont rongé, comme autant de chancres et de tumeurs. (p.80)

L’ombre est certes le produit de l’imagination, mais la vie qui lui est prêtée semble également ne pas être réelle, une histoire sortie de l’illusion. Le narrateur lui-même doute de l’authenticité de son histoire :

> Je m’efforcerai de presser cette grappe. Mais contient-elle le moindre soupçon de réalité, je n’en sais plus rien [...], je ne me fie à rien. (p.82)

L’état dans lequel il rédige est proche du somnambulisme, d’un délire déclenché par le rêve et l’opium. La désagrégation du sentiment d’identité survient précisément lorsque les limites entre l’imagination et la réalité se brouillent. Dans cet état où l’ombre est le compagnon imaginaire et les mots jaillissant en un flot incontrôlé paraissent inauthentiques, on constate que le narrateur sombre progressivement mais inéluctablement dans la folie et qu’il n’entrevoit d’autre recours que la mort.

L’ombre est l’âme prisonnière du corps terrestre et la mort est considérée comme libératrice. L’ombre du narrateur s’évade, se libère comme celle de la femme qui se détache du monde et rejoint l’univers des ombres.

L’ombre apparaît également sous une forme personnifiée. Dans son rêve éveillé, le narrateur engage avec elle un échange sous forme de dialogue. L’ombre au lieu d’être fugace, subordonnée à la nature du sujet, commence à se mouvoir, à

agir de façon délibérée. Elle devient un personnage à part entière, comme le narrateur, elle se penche pour lire avec avidité, elle « dévore » littéralement les écrits ; en un mot elle prend les attitudes qui caractérisent l'être humain. Elle va même jusqu'à dérober de sa consistance au narrateur.

> Cette ombre sinistre qui se penche sur le mur dans la lumière de la lampe et qui semble lire avec attention, dévorer ce que j'écris. (p.49)

Elle devient progressivement plus réelle que le corps, comme si c'était elle qui était vraie et que le narrateur faisait partie du monde des ombres. L'ombre doit être le double du héros mais c'est lui qui devient l'ombre de son ombre et perd son identité humaine :

> Mon ombre était bien plus forte et bien plus nette que mon corps. Man ombre était plus réelle que mon corps. (p.183)

A travers les changements que l'ombre subit, le narrateur découvre également une ombre qui correspond parfois à un autre moment de sa vie. Il s'agit parfois de son passé, un passé dont il ne parvient plus à se défaire.

> J'aperçus mon ombre sur le mur couvert de buée, mince et frêle comme il y a dix ans, encore enfant. Je me rappelais qu'à cette époque, elle se profilait toute pareille sur le mur humide du bain. J'examinais mon corps, mes cuisses, mes mollets et mon sexe avaient une apparence désespérément voluptueuse. Leur ombre était la même qu'il y a dix ans, quand j'étais encore enfant. Et je sentis que ma vie s'était enfouie comme une ombre errante, comme ces ombres qui tremblotent sur le mur du bain, insignifiante et sans but. (pp.156-157)

Ce qui se profile sur le mur, c'est l'absence de toute instance définitive. Il apparaît que l'ombre ne subit pas les changements que le corps a subits. Elle reste intacte, jeune et fragile comme un enfant.

Il arrive aussi que l'ombre projette l'avenir et c'est à ce moment-là qu'elle commence à prendre de la place dans la vie consciente, elle grandit et prend des dimensions disproportionnées. Elle projette un destin, une fatalité. Elle pourrait annoncer la mort ou un malheur. Le narrateur aperçoit ainsi l'annonce de sa mort par son ombre projetée sur le mur.

> Chaque fois que je m'arrêtais devant un de ces murs, la clarté de la lune plaquait à sa surface mon ombre immense et massive, mais dépourvue de tête. Mon ombre était sans tête ! J'avais entendu dire que lorsqu'on voit sur un mur son ombre sans tête, on meurt dans l'année. (p.123)

L'ombre est le double du narrateur. Il se voit en elle mais en même temps, il refuse de se laisser confondre avec elle :

> Cette ombre était mon double : elle avait pris corps dans le cercle restreint de ma vie. (p.141)

La réaction le plus souvent employé à l'égard de cette ombre inquiétante est de l'éviter. Elle provoque une inlassable horreur lorsque le narrateur la regarde *à la dérobée*. Connaître cet être imaginaire, cet autre soi-même qui lui fait face et lui montre son vrai visage engendre une telle peur que le narrateur ne parvient plus à la regarder en face :

> J'ai peur de regarder dans la glace, par la fenêtre, peur de me voir dans le miroir, partout, j'aperçois mes ombres multipliées à l'infini. (p.82)

La conscience du narrateur le poursuit ainsi non seulement sous forme d'une ombre mais se projette également dans le reflet du narrateur réfléchi par le miroir.

Le Miroir : reflet de l'âme

Dans les croyances, les contes et légendes de nombreux pays, le miroir et le reflet occupent une place considérable. Dans chaque culture, ces croyances sont multiples. En Afrique, par exemple, « on retourne les glaces dans la maison d'un mort, de même qu'on ne regarde pas dans le rétroviseur d'un corbillard, de peur d'être tourmenté par le fantôme du défunt et de mourir soi-même » et l'on retrouve dans le folklore européen qu'«il faut voiler les glaces dans la maison d'un mort, de peur que l'âme du défunt ne reste dans le foyer ou que celui qui s'y mire n'y perde la sienne ou ne meure. Il est pareillement défendu d'exposer le cadavre

devant un miroir, son reflet annonçant un second décès. Briser un miroir entraîne au pire la mort, au mieux sept ans de malheur»[94].

Le miroir a parfois le pouvoir de tromper en ne reflétant qu'une apparence, ou au contraire de révéler l'identité invisible et la face cachée d'un personnage. Narcisse, par exemple, tombe amoureux de sa propre image, ébloui par la contemplation du reflet de lui-même, il se noie, emporté par l'illusion de rejoindre ce double parfait. Le reflet produit par le miroir de l'eau représente ici un piège meurtrier. Mais, par un effet de renversement, le miroir révèle aussi les mystères inavouables de l'identité. Par exemple, l'épisode du *Horla* de Maupassant où le héros se regarde et ne voit plus son image dans la glace le convainc de la réalité du personnage invisible qui le persécute.

Le miroir dans *La Chouette aveugle* reflète l'intériorité du personnage du narrateur en même temps que le sentiment de dédoublement éprouvé par lui. Le narrateur regarde l'image reflétée par le miroir et éprouve une sensation d'étrangeté à soi, un sentiment de perte d'identité.

Regarder dans le miroir semble être une pratique récurrente dans la vie du narrateur. Il examine régulièrement son visage dans le miroir, sonde son image avec angoisse et examine le reflet trouble et changeant que le miroir lui renvoie inexorablement. Il raconte lui-même l'importance du miroir dans son existence :

> Il y a aussi chez moi, accroché au mur, un miroir dans lequel je puis voir mon visage. Dans ma vie restreinte, ce miroir revêt une bien plus grande importance que le monde de la canaille qui, lui, m'est complètement étranger. (p.87)

La fréquence de ces scènes passées devant la glace constitue un élément important du récit. En premier lieu, on pourrait dire que le retour ressassant des scènes du miroir met en abyme la mission du narrateur. Le narrateur trouve son propre reflet dans ses écrits. Il écrit son histoire à son ombre pour se faire connaître d'elle et enfin pour se connaître soi-même. Il y découvre ainsi les métamorphoses de son image. L'observation de son propre reflet dans le miroir le met également en face de son image intérieure et l'aide à se connaître

[94] Julien BONHOMME, « Réflexions multiples. Le miroir et ses usages en Afrique centrale », *Images re-vues*, n°4, automne 2007, pp. 3-4 : http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=30

intérieurement. La métamorphose qu'il découvre se manifeste d'abord dans la transformation physiologique mais à l'opposé de *L'étrange cas*[95] de Dr. Jekyll où la transformation vue dans le miroir entraîne des souffrances, le narrateur de *La Chouette* semble se plaire dans cet état :

> Je fondais de jour en jour. Parfois, je m'examinais dans le miroir : mes joues étaient cramoisies, elles avaient pris la couleur de la viande suspendue à l'étal du boucher. Je brûlais de fièvre et mes yeux avaient une expression à la fois tragique et voluptueuse. Je me plaisais dans cet état nouveau. J'avais aperçu, au fond de mes yeux, l'ombre de la mort ; j'avais deviné qu'il me fallait mourir. (p.105)

Nous retrouvons dans cette description une sorte de nostalgie et de chagrin liée à la mort, proche de la mélancolie baudelairienne dont parle Jean Starobinski: « Il n'est point de mélancolie plus « profonde » que celle qui s'élève, face au miroir, devant l'évidence de la précarité, du manque de profondeur, et de la vanité sans recours »[96]. Cet état fait ensuite place à une sorte de plaisir morbide.

Le narrateur se confronte à un reflet dans lequel il ne se retrouve pas. Ce spectacle est emblématique d'un état qui se concentre sur un corps effacé et sur une conscience effarée. L'intensité de cette sensation est renforcée par la répétition des scènes de miroir où le narrateur examine son image et procède à une sorte d'autoscopie. A partir de là, il développe un narcissisme à l'envers que l'on ne saurait qualifier autrement que de morbide. Il raconte :

> J'allais m'examiner dans la glace, mais je ne reconnus pas le visage qui m'apparut. C'était incroyable et terrible : mon image était maintenant plus vigoureuse que moi, alors que je n'avais moi-même pas plus de consistance qu'une image réfléchie par un miroir. Je ne pouvais rester seul avec elle dans la pièce. Pourtant, je n'osais pas fuir, de peur qu'elle de se mît à ma poursuite. Nous étions comme deux chats qui s'affrontent pour la bataille. (p.141)

Derrière le miroir, il y a les yeux de la mort et le corps morcelé en décomposition. Dans le miroir, ce sont les reflets des autres que le narrateur reconnaît en lui-même – sa femme, le boucher, le brocanteur – mais aucun visage

---

[95] R.L.STEVENSON, *L'étrange cas de Dr. Jekyll et de M.Hyde*, Presses Pocket, 1994. Dans ce récit, le personnage de Jekyll trouve le moyen d'un dédoublement physique. Il se transforme à certaines heures en un monstre hideux, qui attaque les enfants, les vieillards et se livre à toutes les turpitudes.

[96] Jean STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989, p.21.

n'est le sien. Jusqu'à sa complète transformation en l'Autre : le vieillard démoniaque.

Il ne peut pas échapper à lui-même. Il doit rester et se confronter à lui-même sans aucun espoir. Le narrateur est une sorte de Narcisse en négatif, son visage lui plaît et il éprouve à son propre contact, une « sorte de jouissance sensuelle », il parle aussi « d'une expression sublime » et d'un « réel charme » dans son visage mais en même temps, il éprouve l'horreur de soi. Il s'adresse à sa douleur. Il ressasse le même mot, il s'appelle imbécile trois fois. Il est pris dans un tourment profond et n'arrive pas à s'en extraire :

> Je disais devant le miroir : « Ton mal est si profond qu'il a pénétré jusqu'au fond de tex yeux. Si tu pleures, tes larmes viendront du fond de tes yeux, autrement elles ne pourraient pas couler ! » Je repris : « Tu es un imbécile, pourquoi ne pas en finir tout de suite. Qu'attends-tu donc encore ? La bouteille de vin n'est-elle pas là, dans ton alcôve ? Bois-en une gorgée. Meurs, puisque tu es déjà mort...Imbécile...Tu es un imbécile...Je parle dans le vide ! » Ce n'était que des idées sans suite qui me traversaient l'esprit. J'entendais bien ma voix résonner dans mon gosier, mais je ne comprenais pas ce que je disais. (p.160)

Il comprend avec effroi qu'il est devenu un autre, physiologiquement et moralement. Cette métamorphose induit une angoisse d'ordre spéculaire qui met en question l'identité du personnage. Il s'abolit et disparaît puis naît sous une autre apparence :

> Je m'approchai du miroir. Epouvanté je pris mon visage à deux mains : j'étais devenu pareil au...Non, j'étais devenu le vieux brocanteur. Mes cheveux et ma barbe étaient ceux d'un homme sorti vivant d'un réduit où on l'aurait enfermé en compagnie d'un naja. Ils étaient tous blancs. J'avais la lèvre fendue, comme le vieux brocanteur. (p.188)

Le corps en miroir est d'abord un corps répété. Il ne reconnaît pas son visage qui paraît être comme un double parodique, un double étranger. Le narrateur est à la recherche de sa propre identité dans le miroir mais ses tentatives n'atteignent pas leur but, il y voit tour à tour l'image de sa mort et celle des autres.

> Ces masques d'épouvante, de crime, de comédie, se substituaient les uns aux autres, à la moindre injonction de mes doigts ; celui du vieux débrideur de Coran, celui du boucher, celui de ma femme ; je les voyais su superposer au mien, comme s'il n'en avait été que le reflet. Ils étaient

> tous en moi ; cependant, aucun ne m'appartenait vraiment. Ma propre physionomie s'était-elle modelée sous l'empire de quelque excitation mystérieuse, de manies, d'accouplements, de désespoirs ancestraux ? Dépositaire de ce patrimoine, j'assurais donc, inconsciemment, contraint par une ridicule folie, la persistance de telles expressions ! (p.171)

S. Shamisa appelle ses masques le « personna » du narrateur. Selon Jung « la persona est un ensemble compliqué de relations entre la conscience individuelle et la société ; elle est, adaptée aux fins qui lui sont assignées, une espèce de masque que l'individu revêt ou dans lequel il se glisse ou qui, même à son insu, le saisit et s'empare de lui, et qui est calculé, agencé, fabriqué de telle sorte parce qu'il vise d'une part à créer une certaine impression sur les autres et d'autre part à cacher, dissimuler, camoufler, la nature vraie de l'individu »[97]. Le moi du narrateur est donc métamorphosé en *persona*, et tous les autres personnages voilent la vraie conscience du narrateur. Le narrateur n'est plus un être « autonome et doué d'individualité » (p.83). A trop d'analyser, il se décompose et devient autre. Le miroir confronte le personnage seul à lui-même devenu un autre. Le double naît de la recherche à l'intérieur de soi-même :

> J'allais, ensuite, me regarder dans le miroir. J'étalai la suie sur mon visage : quelle tête épouvantable ! Je tirais mes paupières avec les doigts, de manière à ouvrir démesurément les yeux, puis je lâchais ; je distendais ma bouche, je gonflais les joues, je relevais ma barbe et la divisait en deux poignées que je tordais ; je faisais des grimaces. A quelle expression grotesques et terribles se prêtaient mes traits ! Je pouvais ainsi voir à nu tous les fantômes, toutes les faces ridicules, horribles, inconcevables qui se cachaient au fond de moi. Toutes ces grimaces, je les connaissais bien ; je les sentais dans ma chair, sans pourtant de cesser de les trouver risibles. Elles étaient en moi ; elles étaient miennes. (pp.170-171)

III.2. La représentation identitaire des personnages :

Si l'on s'appuie sur la définition que donne le dictionnaire *Le Petit Robert* de l'identité : « Le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir être

[97] C.G.JUNG, *Le dialectique du moi et de l'inconscient*, Gallimard, Coll. Folio essais, 2002 [1964], pp.153-154.

légalement reconnue pour tel sans nulle confusion grâce aux éléments (état civil, signalement) qui l'individualisent », on pourra dire que l'identité des personnages dans *La Chouette aveugle* est un sujet bien problématique et confus.

Commençons d'abord par le premier élément identitaire : le nom. Vincent Jouve définit ainsi la fonction du nom propre dans la construction du personnage :

> L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet du réel. [...] L'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage[98].

Le narrateur de *La Chouette aveugle* ne révèle jamais son nom et aucun autre personnage ne le prononce non plus. Le récit est raconté par le *Je* du narrateur sous forme d'un monologue et c'est ce seul *Je* qui lui donne une certaine consistance et le distingue des autres. C'est donc d'emblée à une impossibilité de singulariser le personnage qu'est confronté le lecteur.

Cet anonymat du narrateur signale peut-être le constat de sa solitude absolue et met l'accent sur la fragilité de l'être. Ce *je* qui se dédouble fréquemment est le signe de la dissolution du *je* qui se dilue dans la répétition et la reprise incessante de l'écriture. L'absence de nom tend à remettre en cause la stabilité de la notion de « sujet » telle que l'entend la tradition romanesque.

Quant à la nomination de la femme éthérée dans la première partie, le narrateur adopte une attitude contradictoire. Il dit une fois qu'il ne sait pas comment la nommer puisqu'elle n'est que le fruit de son imagination : « Je ne savais quel nom lui donner ». (p.47) Mais de l'autre côté, il dit qu'il ne révèle pas le nom de la femme qu'il connaissait autrefois : « Il me semblait avoir autrefois connu son nom. » (p.35). Le narrateur insiste également sur le choix et la volonté de ne pas nommer la femme dont le nom reste sacré et céleste et n'appartient donc pas à ce monde :

> Non, je ne révèlerai jamais son nom. [...] Elle n'a pas d'attaches avec ce monde vil et féroce. Non, il ne faut pas que je souille son nom du contact des choses terrestres. (pp.26-27)

[98] Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, Armand Colin, 2001, pp. 57-58.

D'une manière tout à fait opposée, dans la deuxième partie du récit, c'est l'adjectif « garce », une appellation fortement connotée négativement qui remplace le nom de la femme du narrateur. Ce mot apparaît de façon récurrente dans la deuxième partie :

> Je l'appelle garce parce qu'aucun autre nom ne lui va aussi bien. Je ne veux pas dire « ma femme », car nous n'étions pas mari et femme ; ce serait mentir à moi-même. De toute éternité, je l'ai appelé « garce ». Ce mot avait pour moi un attrait particulier. (p.113)

Bien que le mot *garce* suggère la haine du narrateur à l'égard de sa femme, ce mot suscite en même temps en lui un désir vif, ce qui pourrait démontrer aussi son comportement et ses sentiments contradictoires (l'amour et la haine) vis-à-vis de la femme. Il raconte :

> Mais la garce...Ce nom que je lui donnais excitait encore mon désir et me la faisait apparaître plus vivante et plus chaude. (p.174)

La seule fois où il donne un autre nom à sa femme, c'est dans un discours rapporté par le petit frère de la garce qui rend visite au narrateur et lui rappelle des gâteaux. C'est d'ailleurs un des rares dialogues rapportés dans tout le roman. Mais ici aussi, le mot utilisé (Châh Djân) est un surnom ancien mais très courant en Iran pour interpeller la mère :

> « Châh Djân me les a donnés pour toi ». Car il appelait ma femme « Châh Djân » comme si elle avait été sa mère. (p.122)

Une fois aussi le narrateur parle du *vrai nom* de la garce qu'il ne révèlera pourtant pas :

> Je l'appelai même, à plusieurs reprises, par son vrai nom, qui avait comme une résonance singulière. Mais, dans mon cœur, au fond de mon cœur, je répétais : « Garce...garce... ». (p.169)

Les autres personnages sont également appelés d'une manière impersonnelle. Il y en a qui sont uniquement caractérisés par le lien de parenté tel que l'oncle, le père, la tante, le beau-père, ou avec des adjectifs parfois accompagnés du nom du métier : le vieux fossoyeur, le vieux brocanteur, le boucher, le médecin, la nourrice,

la bayadère, etc. Ainsi, l'auteur ne donne-t-il pas un état civil à ses personnages mais en donne un portrait, une image virtuelle.

La notion d'âge est absente de la même façon. L'âge est défini uniquement par une zone : enfance, jeunesse, vieillesse : petite *fille, jeune fils, jeune femme, jeune fille*, *vieillard, vieux brocanteur*, etc. L'individuation ne passe donc pas par la dénotation que serait le nom mais par la connotation. Le personnage a donc une identité métonymique.

L'anonymat des personnages évoque, d'une manière générale, l'idée de présence/absence des personnages tout au long du récit, leur confère un aspect fantomatique, une sorte de présence dans la non-existence. L'existence des personnages au sein de l'anonymat est elle-même symbolique. L'anonymat remplace l'individualité et englobe ainsi tous les personnages qui représentent un seul être. En d'autres termes, l'absence du nom aspire vers le général, vers l'universel. Les personnages sont les différents aspects de la personnalité du narrateur qui, lui-même, n'est que la manifestation des souffrances de l'être humain face à l'angoisse de la mort et de la séparation.

En ce qui concerne les parents du narrateur, il ne les a pas connus : « Je n'ai jamais connu mes parents. » (p.90). Sa vie ressemble d'ailleurs à un conte à plusieurs versions :

> J'ai recueilli plusieurs sons de cloche en ce qui concerne mes parents. Pourtant, seul un récit de ma nourrice me paraît véridique. (p.91)

Etant donné que le nom ne permet pas d'individualiser les personnages, c'est par l'aspect physique que le narrateur aborde les autres qui sont souvent présentés par bribes, de manière fragmentaire. Les caractéristiques physiques sont limitées en nombre mais inlassablement répétées. La description des personnages dégage quelques traits qui sont constamment ressassés ou partiellement repris.

Le portrait extérieur repose d'ailleurs sur le principe de la métamorphose. Le narrateur par exemple se décrit ainsi :

> Qui me voyait hier, voyait un jeune homme débile et malade, mais qui me verrait aujourd'hui apercevait un vieux bossu, les cheveux blanchis, les yeux éraillés, avec un bec de lièvre. (p.82)

La description est également fondée sur la ressemblance. C'est parce que les personnages se ressemblent qu'on pourra rassembler les fragments des descriptions pour faire un portrait. L'accumulation des descriptions et la superposition des images permettent parfois d'avoir un portrait du/des personnage(s). Un des exemples concerne l'oncle du narrateur qui est peint de la sorte par le narrateur :

> Il offrait avec moi une ressemblance lointaine et ridicule : on aurait dit mon portrait réfléchi par un miroir déformant. Je ne m'étais jamais fait de mon père une image différente. (pp.30-31)

D'autre part, le narrateur dit :

> Mon père et mon oncle étaient jumeaux : tous deux avaient le même visage, la même allure, le même caractère ; le timbre même de leur voix était identique. On avait peine à les distinguer l'un de l'autre. (p.91)

Cet enchaînement se poursuit avec le beau-frère du narrateur :

> Son jeune fils, mon beau-frère, était assis sur le perron. L'enfant ressemblait au vieux comme deux gouttes d'eau. (p.121)

qui lui-même ressemble à la femme du narrateur :

> Au premier coup d'œil, tous ceux qui les voyaient l'un et l'autre comprenaient qu'ils étaient frère et sœur, tellement ils se ressemblaient. Il avait la bouche petite et étroite, les lèvres charnues, moites et sensuelles, les paupières battues, les yeux bridés et ahuris, les pommettes saillantes, des cheveux châtains toujours en désordre, le teint mat. Il ressemblait trait pour trait à la garce, avec aussi un peu de son air satanique. Un de ces visages turcomans, impassibles, sans âme, modelés par la lutte avec la vie, la physionomie d'un être qui estime que tout lui est permis pour assurer son existence. (p.180)

Ce cercle se referme avec le narrateur lui-même :

> Moi, je l'avais épousée parce qu'elle ressemblait à sa mère, parce qu'elle avait avec moi aussi une vague ressemblance. (p.114)

La déstabilisation de l'entité du personnage se trouve ainsi thématisée, ce qui participe de la formation d'un lecteur spécifique. L'absence de descriptions physiques, de caractérisation psychologique, bloque la construction d'une représentation, en ne fournissant que des données trop lacunaires pour que puisse se construire une image stable des personnages à partir des données du texte.

Comme le remarque Marie-Laure Bardèche dans *Le principe de répétition* à propos des personnages romanesques selon l'optique de Greimas :

> La construction et l'identification d'un « personnage » impliquent l'existence des traits *différentiels* qui en permettent la saisie. Conçu sur le modèle du signe linguistique, le personnage est en effet doté d'une *valeur* : elle dépend des relations d'opposition qu'il entretient avec les autres personnages du récit, et qui permettent au lecteur de les distinguer[99].

Or, nous constatons que les personnages de *La Chouette aveugle* ne sont pas suffisamment différents pour être saisis aisément. La répétition des mêmes traits et des mêmes caractéristiques cause ainsi un trouble dans leur individualité et leur identité. M.L. Bardèche continue :

> La répétition met en péril l'unité et l'intégrité du personnage. C'est à la représentation de l'être qu'elle s'attaque, pour en contester et mettre à nu les conditions de possibilité aussi bien que les présupposés.[100]

Le personnage dans *La Chouette aveugle* n'a pas de nom, ni d'identité mais d'autres stratégies fondées sur la répétition permettent de donner corps au personnage même si cette répétition bouleverse son unité. Les personnages n'existent que par la répétition mot par mot des éléments qui les caractérisent. En d'autres termes, la répétition construit le personnage, car il est fabriqué à partir des fragments identiques mais épars dans le texte et elle déconstruit le personnage en le vidant précisément de toute personnalité. La répétition apporte une information et trouble la cohérence. La reprise des mêmes traits pour les personnages différents contribue à leur déstabilisation et leur désidentification.

Un autre élément est à envisager : c'est le narrateur qui décrit les autres selon son point de vue. Il y a peu d'informations rapportées par d'autres personnages. Nous constatons que certains personnages n'ont d'autre existence que celle qui émane de la vision et de l'hallucination du narrateur. Tout ce qu'il raconte est fondé sur le rêve ou l'imagination et rarement sur la parole des autres. D'ailleurs, les personnages échangent rarement des paroles.

---

[99] Marie-Laure BARDECHE, *Le principe de répétition, op. cit.* , p.65.
[100] *Ibid.*, p.73.

Consciente de la difficulté ou même de l'impossibilité de répertorier les personnages dans des catégories précises et de retracer leur portrait exact, nous avons décidé arbitrairement d'analyser d'abord les personnages masculins et ensuite les personnages féminins du récit pour faciliter la compréhension de la fabrique des personnages dans *La Chouette aveugle*. Nous allons voir comment tous ces personnages se rejoignent en fin de compte pour ne représenter qu'un seul personnage, celui du narrateur.

III.3. Personnages masculins, de l'apparition à l'effacement :

Nous avons montré dans le premier chapitre que c'est la transformation des figures de l'image génératrice qui donne naissance aux personnages. Voici le portrait du vieux sur l'image : « Un vieillard, voûté, pareil aux yoguis d'Inde. Drapé dans un aba, la tête entourée d'un turban ». (p.28)

Ce portrait, avec quelques variations ou des ajouts reviendra pour décrire toutes les figures masculines du roman. La première incarnation de ce portrait est l'oncle du narrateur. Voici le passage :

> En tout cas, mon oncle était un vieillard bossu, la tête entourée d'un turban indien, les épaules couvertes d'un *aba* jaunâtre en loques. Il avait le visage emmitouflé dans un cache-nez, mais on voyait son col largement échancré et sa poitrine velue. On pouvait compter un par un les poils de sa barbe rare, qui s'échappaient des plis du foulard. Ses yeux étaient malades et rouges ; il avait un bec-de-lièvre. (pp.30-31)

Le portrait est marqué par des termes comportant une connotation négative, appartenant au champ sémantique de la maladie (bossu, malade, rouge, bec-de-lièvre). La récurrence des termes comme (entourée, couverts, emmitouflé, cache-nez) met d'autre part l'accent sur le portrait énigmatique et mystérieux de ce personnage qui reste à dévoiler. Au-delà de la description physique, le narrateur donne très peu d'informations sur la vie de cet oncle surgi de très loin. On sait simplement qu'il est patron de bateau. S. Shamisa y voit également une signification : « La mer est symbole de l'inconscience et l'oncle est en quelque sorte

le reflet de cette inconscience »[101]. C'est pour cela que l'oncle mène le bateau et parcourt cette mer. C'est lui qui ouvre la porte vers l'inconscient du narrateur et qui lui montre en quelque sorte la voie vers la profondeur de l'âme :

> Soudain la porte s'ouvrit, et mon oncle entra : c'est-à-dire que cet homme se présenta lui-même comme étant mon oncle. Moi, je ne l'avais jamais vu, cet oncle, car il était parti, tout jeune encore, pour un lointain voyage. Il était, paraît-il, patron de bateau. J'imaginai qu'il venait traiter avec moi quelque affaire, car j'avais entendu dire qu'il s'occupait aussi de négoce. (p.30)

On n'apprendra qu'à la deuxième partie que l'oncle était le jumeau du père et qu'il existe aussi un doute sur l'identité de l'oncle ou du père. Le narrateur raconte qu'après le mariage de ses parents, l'oncle a eu une relation avec la mère. A la suite de cette trahison, la mère exige « l'ordalie du naja ». On enferme les deux, père et oncle, dans une pièce avec un naja. Celui qui sort vivant peut vivre avec la mère. L'un des deux sort de la chambre, mais étant donné que cette épreuve avait troublé l'esprit du survivant, ils n'ont jamais su qui est sorti, de l'oncle ou du père. On dit que c'est l'oncle car il n'a pas reconnu l'enfant.

Le motif des jumeaux concrétise ainsi le premier motif du double dans ce roman. Le culte de jumeaux est souvent une conséquence de la croyance en une âme double. Otto Rank explique ce motif de la sorte : « nous devons voir dans le culte gémellaire une concrétisation mythique du motif du Double. Ce motif émanait de la croyance en une âme double, l'une mortelle et l'autre immortelle »[102]. Selon cette idée, l'oncle est l'alter ego du père et représente l'âme immortelle (ou vice versa), mais en même temps c'est lui qui trahit le père et entraîne sa mort.

La présence de l'oncle est très éphémère. Il apparaît et disparaît peu après sans aucune raison. Cette présence se manifeste presque au même moment où le narrateur aperçoit le vieux de la vision, « un vieillard bossu était assis au pied d'un cyprès » (pp.31-32). La vision reste également très fugitive tout comme la présence du vieux fossoyeur, un « *vieillard bossu* », avec « le dos courbé », se mit au travail, « le visage emmitouflé dans un cache-nez » (p.67).

---

[101] Sirous SHAMISA, *L'histoire d'un fantôme*, *op. cit*, p.166.
[102] Otto RANK, *Don Juan et le double*, *op. cit.*, p.61.

Le vieillard disparaît promptement dans le brouillard après avoir enterré la femme. Ce portrait revient dans la deuxième partie du récit. Cette fois, il s'agit d'un vieux brocanteur qui est décrit avec plus de détails. Contrairement à la première partie où le vieux est doté d'une « agilité singulière » dans ses mouvements, le vieillard dans la deuxième partie est décrit dans une sorte d'immobilisation instantanée, comme sur une photo ou une image peinte. Voici la description :

> Il reste figé dans une invariable attitude. Un cache-nez crasseux lui entoure le cou ; il porte un *aba* en laine de chameau et les poils blancs de sa poitrine s'échappent à travers son col ouvert. Ses paupières sont brûlées, rongées par une maladie tenace et insolente. (p.89)

Il n'y a presque pas de communication entre le narrateur et le brocanteur. Tout ce qu'il sait, c'est par l'intermédiaire de la nourrice. Le dialogue est d'ailleurs presque absent dans tout le récit. L'enjeu du monologue est en fait la quête d'une identité, d'une compréhension de soi de la part du narrateur. Le narrateur voudrait se connaître avant de mourir. Les autres personnages ne sont que ses doubles et le lecteur est l'interlocuteur choisi pour lire cette quête. Le narrateur décrit ainsi le vieux brocanteur :

> D'après ma nourrice, il a été potier, au temps de sa jeunesse, mais de toutes ses productions, il n'a conservé que ce vase. Maintenant, il vit de brocante. (p.90)

L'image que la nourrice donne du vieux brocanteur inspire le dégoût et le mépris :

> Ma nourrice m'a raconté quelque chose de terrible : elle m'a juré par tous les saints qu'elle a vu le vieux brocanteur s'introduire nuitamment chez ma femme et qu'à travers la porte, elle a entendu la garce lui dire : « Défais ton cache-nez. » Cela dépasse l'entendement. [...] Cependant Nounou m'avait raconté, elle l'avait répété à tout le monde...Avec un mendiant crasseux ! Elle me dit qu'il avait rempli de morpions le lit de ma femme, qui avait même été obligée d'aller au bain. (pp.162-164)

Mais malgré ce portrait répugnant et abject, le narrateur ne ressent pas de mépris vis-à-vis du brocanteur car il ressemble en quelque sorte à lui-même, c'est son double. Il n'est pas comme les gens ordinaires :

> Tout compte fait, le choix de la garce ne me déplut pas, cette fois-là : le vieux brocanteur n'était pas un polisson vulgaire et insipide, du genre de ces coureurs qui attirent les femmes luxurieuses et bêtes. Les souffrances et les malheurs qui s'étaient déposés par couches sur son visage, le dégoût qu'inspirait sa personne, lui conféraient, sans peut-être qu'il en eût conscience, l'apparence d'une sorte de demi-dieu. Avec son étalage miteux, il incarnait le symbole de la création. (p.164)

Un autre personnage qui fait un passage très rapide est le beau-père du narrateur « un vieillard bossu, un cache-nez autour du cou ». (p.122)

> Voûté, un cache-nez noué autour du cou, mon oncle, le père de la garce, apparut. Il eut un rire sec, terrible, à vous faire dresser les cheveux sur la tête. Il riait ans nous regarder, mais si fort que ses épaules tremblaient. (pp.99-100)

Mais c'est à travers la description du beau-frère, le petit frère de la garce, qu'on arrive à avoir une description plus détaillée du beau-père :

> Son jeune fils, mon beau-frère, était assis sur le perron. L'enfant ressemblait au vieux comme deux gouttes d'eau. Il avait des yeux bridés de Turcoman, les pommettes saillantes, le teint mat, le nez sensuel, le visage maigre et brutal. (p.121)

Le beau-frère ressemble à son père, le beau-père du narrateur, qui a les mêmes caractéristiques que le père, l'oncle, le vieux fossoyeur et le brocanteur. Il a également les mêmes caractéristiques que *la garce*, la femme du narrateur dans la deuxième partie. D'ailleurs, à défaut de pouvoir prendre sa femme dans les bras, le narrateur prend le petit frère :

> Je le pressai contre moi. Son corps était chaud ; ses mollets ressemblaient à ceux de ma femme. Il avait les mêmes gestes naïfs. Sa bouche appelait celle de son père, mais chez lui, je me sentais attiré par ce qui me répugnait chez le vieux. On eût dit qu'un baiser long et brûlant venait de quitter des lèvres entr'ouvertes. Je baisai cette bouche toute pareille à celle de ma femme et dont les lèvres avaient la saveur amère et âcre d'un trognon de concombre. Sans doute, celles de la garce avaient-elles le même goût. (p.122)

Chaque fois que le narrateur est face à ces doubles, il a honte, il a envie de se réfugier sous terre. La première fois, au moment où le narrateur voulait embrasser la garce, le père de cette dernière entre dans la chambre, sans les regarder. Le

narrateur dit : *J'aurais voulu être cent lieues sous terres*. (p.100) Une autre fois, le narrateur prend le beau-frère dans ses bras et le presse contre lui, au même instant, le père passe tout près de lui, sans les regarder : *j'aurais voulu être cent lieues sous terre*. (p.123) Il achète par la suite un vase au vieux brocanteur. Lorsqu'il veux le payer le vieux éclate de rire : *j'aurais voulu être sans lieues sous terre*. (p.163)

Cette honte se traduit peut-être par le fait que tous ces personnages reflètent en quelque sorte le côté sombre et impur du narrateur. Il a honte car il se voit, il voit son intériorité, mais en même temps, il se métamorphose et ressemble de plus en plus à ces doubles:

> Mais tout en somnolant devant le réchaud et le tapis de cuir, mon *aba* sur les épaules, je pensai, je ne sais pourquoi, au vieux brocanteur. Il se tenait assis devant mon étalage, le dos voûté, dans la même position que moi. Cette idée m'emplit d'épouvante. (p.159)

La première fois, il ressent une certaine peur mais au fur et à mesure, il se met dans la peau du vieux brocanteur et c'est là qu'il parle enfin de cette personnalité double :

> C'était une décision terrible. Je sortis du lit et, ayant relevé mes manches, je pris le couteau à poignée d'os que j'avais caché sous mon oreiller puis, voûtant le dos, je jetai sur mes épaules un *aba* marron et me couvris la figure d'un cache-nez. Au même instant je sentis en moi une personnalité double, un complexe du boucher et du brocanteur. (pp.175-176)

Le narrateur, dès sa première rencontre avec le personnage du vieillard, est épié, mis à nu, comme si le vieillard était en lui comme un démon. C'est pourquoi terrifié par lui, il ne cesse pourtant pas de l'apprécier.

Le rire est aussi un élément qui relie ces personnages et se répète à maintes reprises. Le rire horrible vieillard de la vision détruit la vision au moment précis où la femme semble ébaucher un mouvement vers lui, comme si la vision voulait devenir réalité. Le rire a un rôle destructeur. Ce rire sardonique déclenche la malédiction ou signale le surgissement du malheur, il engendre l'épouvante et sème le désastre. Le vieux rit parce qu'il sait que l'union avec la femme est impossible.

> Celui-ci éclata de rire. C'était un rire exaspérant, à vous faire dresser les cheveux sur la tête. Il rit d'un rire dur, discordant, sarcastique, sans que changeât l'expression de son visage - rire écho d'un rire venu de l'au-delà. [...] Mais le rire sec, affreux du vieux, ce rire sinistre, avait brisé les liens qui nous unissaient. (pp.34-36)

Quant au vieux cocher :

> Avant même que je lui eusse adressé la parole, il partit d'un rire discordant, sec, affreux, qui me fit dresser les cheveux sur la tête. (p.58)

Le père (ou l'oncle) pendant l'épreuve du naja a également le même rire :

> Au lieu du cri que l'on attendait, ce fut une lamentation entrecoupée d'affreux éclats de rire qui s'éleva, puis un hurlement de fou. (p.95)

Et aussi le beau-père qui voit le narrateur en train d'embrasser la femme-garce :

> Il riait d'un rire saccadé, horrible, qui vous faisait dresser les cheveux sur la tête. Il riait si fort que ses épaules tremblaient. (p.123)

Et finalement, le narrateur lui-même rit du fond de son être, un rire « sec, horrible, sorti du vide, creux et caverneux » qui fait trembler tout son corps et c'est à ce moment-là qu'il se transforme entièrement au vieux brocanteur :

> Malgré moi j'éclatai de rire. C'était un rire sec, effrayant, un rire à vous faire dresser les cheveux sur la tête. Je ne reconnus même pas le son de ma voix. (p.181)

Selon Anne Le Feuvre, le rire est l'un des plus grinçants symptômes de la chute de l'homme. Les personnages en proie à des rires nerveux « exprimant tout l'absurde, le dérisoire de l'existence humaine, mais aussi, parfois, le sentiment de révolte de la créature face à son Dieu »[103]. Ce thème est aussi cher à Baudelaire[104] qui évoque la double postulation de l'homme, tiraillé entre désir d'ascension et plaisir de la chute. Selon lui, c'est la nature contradictoire de nos aspirations, le « choc perpétuel » de « deux infinis » qui serait à la source du rire. C'est peut-être

[103] Anne LE FEUVRE, *Une poétique de la récitation : Villers de l'Isle-Adam*, Honoré Champion, 1999, p.67
[104] Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, [Publié pour la première fois en juillet 1855 dans Le Portefeuille], Editions Sillage, 2008.

pour cela que le narrateur de *La Chouette aveugle* entend le rire effrayant à chaque fois qu'il voudrait approcher la femme et d'atteindre l'union désirée.

Le rire sert de déclic à la prise de conscience du narrateur. Ce rire provoque un choc dans l'esprit du personnage car il provient de lui-même, c'est-à-dire de sa conscience. Ainsi peut-on dire que le personnage du vieillard n'est rien d'autre que la conscience du narrateur dans l'esprit et dans le corps. On pourra même étendre cette idée et rejoindre l'avis de M.A.H. Katouzian à ce propos qui dit que « le vieux n'est pas un personnage, il a de nombreuses incarnations. Il n'a pas de caractéristiques précises dans sa description. On peut même aller plus loin et dire qu'il n'est même pas un type humain, mais un mélange des caractéristiques extérieurs et intérieurs particuliers »[105].

Le vieillard surgit de l'image de la miniature dessinée sur les cuirs d'écritoire. Dans les miniatures persanes, le portrait du vieux représente souvent la sagesse. Il s'agit en général d'un vieux mage qui a la connaissance de la philosophie et des sciences. Le vieux avec la barbe blanche et le turban, c'est le portrait fictif d'une figure mythique. Mais voici une métamorphose de cette image : le vieux répugnant qui a un rire épouvantable est comme déchiré par le désir et emprisonné dans l'éternité. Il devient le symbole d'une vie pourrie, pleine de désespoir, séparée de l'objet de son désir.

Parmi tous les personnages masculins, le boucher est le personnage qui se distingue des autres d'abord par la description physique et par son comportement :

> Alors, de sa patte graisseuse, le boucher caresse sa barbe teinte au henné, puis, ayant examiné les cadavres [moutons] d'un regard mercantile, il en choisit deux. [...] Enfin, il prend un couteau à manche d'os, découpe soigneusement et, le sourire aux lèvres, vend la chair désossée à ses clients. Avec quel plaisir il accomplit cette besogne ! Je suis sûr qu'il y prend une sorte de volupté. Même ce gros chien jaune qui a fait de notre quartier son domaine, et qui, tête basse, les yeux éteints, suit d'un regard nostalgique la main de l'homme, même ce chien le sait. Il sait que le boucher trouve plaisir à l'exercice de son état. (pp.88-89)

La scène est choquante. Couper la viande évoque une scène de barbarie. La référence à la viande et la violence de cette scène reviennent régulièrement durant

[105] M.A.H. KATOUZIAN, *Sadegh Hedayat, de la légende à la réalité, op. cit.* , pp.37-38.

le récit. Il nous semple intéressant de voir l'opinion d'Hedayat par rapport à la viande afin de mieux comprendre la véhémence de cette scène. Les livres qu'il a écrits *Les bienfaits du végétarisme*[106], *et L'homme et l'animal*[107], démontrent une vision très précise d'Hedayat sur ce sujet. Il croyait en religion de Zoroastre qui interdit le sacrifice et l'abattage des bêtes pour la consommation. Dans ces livres, il peint le portrait cruel et sans pitié de l'homme qui abat les animaux et décrit son dégoût face à ce geste inhumain en rappelant les méfaits de la viande. Il parle de la supériorité des animaux sur les hommes. Il ne s'agit pas d'une recherche scientifique mais d'une haine. Il écrit : « les bouchers mettent la main jusque dans les intestins et le sang de l'animal, puis enlèvent la peau et ensuite pendent les cadavres tremblants sans tête et avec les veines bleues, le ventre fendu et la foie rouges ou les mettent dans le chariot ou sur le dos des chevaux pour ramener à la boucherie. Ils coupent ces cadavres en morceaux et versent de nouveau le sang sur leurs mains et leur tablier et puis ces morceaux de viande se vendent »[108].

La description du boucher manifeste dans ce comportement cruel de l'homme et met l'accent sur le plaisir que l'homme éprouve dans cette violence. Le narrateur voit *une telle satisfaction* dans le regard du boucher qu'il se sent tenté de *l'imiter*. Le boucher incarne ainsi le côté cruel du narrateur et dévoile son désir de donner la mort. Il l'obsède à tel point que « son image ne quitte plus ses yeux ». Voici la scène que le narrateur voit à travers sa lucarne :

> On amena les rosses noires et étiques aux flans desquelles pendaient les cadavres de moutons ; elles toussaient d'une toux profonde. Le boucher passa sa main graisseuse sur ses moustaches ; il examina les moutons d'un regard intéressé puis, avec effort, il en porta deux jusqu'à sa boutique. Il les suspendit au croc, leur caressa les cuisses. Il devait penser à ses moutons, la nuit, en caressant sa femme et calculer ce qu'il gagnerait à l'abattre. (p.146)

La férocité extrême de la scène devient source de fascination. Le narrateur est comme hypnotisé par la figure du boucher d'une impétuosité inouïe, ce qui lui donne pourtant aux yeux du narrateur une sorte d'image héroïque. La peinture

[106] Sadegh HEDAYAT, *Favayede Giyah khari* [Les Bienfaits du végétarisme] (1927), Téhéran, Amir Kabir, 1976

[107] Sadegh HEDAYAT, *Ensan va heyvan* [L'homme et l'animal] (1924), dans *Majmoue neveshtehaye parakande* [Ecrits dispersés], Téhéran, Amir Kabir, 1956.

[108] *Ibid.*, p.58.

détaillée de la scène, insistant sur l'aspect visuel (le sang qui coule et rougit le sol) et l'aspect tactile (le boucher qui essuie le sang *caillé* et *épais*), nous renvoie au côté sadique du boucher et donc du narrateur lui-même :

> Je venais de comprendre le plaisir que le boucher éprouvait à essuyer son couteau à manche d'os aux gigots de moutons, le plaisir de trancher de la viande maigre où s'est accumulé du sang mort, du sang caillé, épais comme de la vase et qui, goutte à goutte, s'échappe de la gorge des bêtes et rougit le sol. (pp.181-182)

C'est finalement l'obsession de cette image du boucher et un « complexe de boucher et de brocanteur » (pp.175-176) éveillé au fond du narrateur qui lui donne l'idée et l'envie de prendre le couteau à manche d'os et d'aller dans la chambre de sa femme (la garce). Dans son imagination, il aurait dépecé la femme, *livré sa chair au boucher d'en face qui l'aurait vendu aux gens.* (p.177) N'ayant pas réussi à exécuter son dessein la première fois, il tente une deuxième fois et à la fin, enfonce le couteau dans le corps de la femme et la tue.

II.4. Personnages féminins, l'image d'une ambivalence :

La femme dans *la Chouette aveugle* relève de deux images bien opposées : « La Femme est éthérée et charnelle, à la fois angélique et érotique »,[109] affirme Y. Ishaghpour. Cette ambivalence est en effet à l'origine de toute description où la femme est simultanément source de bonheur et de souffrance. Mais dans les deux cas, on peut dire qu'elle institue une image idéale, utopique et inaccessible. Le narrateur trouve en la femme le monde des contraires où le plaisir et la peine se confondent en un paroxysme de jouissance. Il adule la femme en même temps qu'il la hait.

Nous pouvons résumer l'histoire de la femme de la sorte : le récit débute avec la vision d'une femme éthérée, qui, émergeant d'une image peinte, apparaît devant le narrateur mais meurt peu après chez lui. Celui-ci, émerveillé par cette rencontre, découpe le cadavre de la femme et l'enterre pour qu'il n'y ait aucun autre regard étranger sur elle. Par la suite, il se plonge dans un rêve où il raconte

[109] Youssef ISHAGHPOUR, *Le tombeau de Sadegh Hedayat, op. cit.*, p.70.

l'histoire de sa vie avec sa femme-garce qui l'ignore et le trompe avec de nombreux hommes. Il finit alors par la tuer pour se libérer de ses souffrances.

Étant donnée la structure cyclique du récit, on peut également raconter l'histoire dans l'autre sens. Le narrateur tue sa femme infidèle qu'il aime et rêve ensuite d'une femme éthérée : dans ce délire, en transformant la femme en image, il parvient à donner libre cours à son amour, tout en brisant le sentiment de culpabilité qui lui est lié. Cette illusion transforme la femme en objet de dévotion et d'adoration, ce qui la rend à la fois accessible et éloignée.

La femme dans la première partie personnifie donc un idéal céleste, la présence d'une perfection étrangère en face de laquelle le narrateur éprouve un désir fervent. Comme pour le personnage du vieillard, la femme surgit pour la première fois de l'image génératrice, peinte sur les cuirs d'écritoire : « une jeune fille de noir vêtu » qui prend vie dans la vision du narrateur et incarne « un ange du ciel ». Elle est une abstraction, dépouillée de toute réalité, faisant l'objet en même temps d'une description très sensuelle. Elle est décrite ainsi :

> Pommettes saillantes, front haut, sourcils minces et joints l'un à l'autre, lèvres charnues, entr'ouvertes – lèvres dont il semblait qu'un baiser long et brûlant vînt de les abandonner, sans pourtant les avoir rassasiées. Sa chevelure noire tombait en désordre autour de la pâleur de son visage ; quelques mèches étaient collées à ses tempes. La délicatesse de ses membres, l'impassibilité éthérée de ses mouvements, tout la disait passagère et fragile. Seuls les gestes d'une danseuse sacrée de l'Inde pouvaient être aussi harmonieux que les siens. Son attitude mélancolique, sa joie navrante donnait à entendre que ce n'était pas là une créature ordinaire. D'ailleurs, sa beauté n'était pas naturelle ; elle m'apparaissait comme une vision d'opium. (p.33)

La description riche en hyperboles accentue l'immatérialité de son corps. La beauté de la femme est sublime et évoque des images de femmes sur les miniatures persanes. La chevelure noire a quelque chose de magique tout en gardant une épaisseur d'ombre. La fille de « noir vêtu » sortie de l'image a une chevelure noire. Cette couleur noire, fréquente dans la description de la femme, symbolise peut-être un mystère à découvrir, une part cachée que le narrateur tente de dévoiler. La chevelure en désordre nous inspire comme l'exprime Gilbert Durand, « une

chevelure flottante qui peu à peu contamine l'image de l'eau »[110]. Cette fluidité de la femme se prolonge dans ses mouvements délicats et plus loin se renforce d'autres descriptions liées à l'eau. Cette image, on la retrouve dans le visage peint sur le vase antique de Rhagès que le fossoyeur trouve en enterrant la femme :

> Elle avait des pommettes saillantes, le front haut, des sourcils minces, qui se joignaient, les lèvres charnues, entr'ouvertes, deux mèches de sa chevelures en désordre se collaient à ses tempes. (p.71)

La femme surgit ainsi d'un idéal d'artiste peintre, de l'utopie d'un fumeur d'opium. La femme de la vision a la souplesse d'une danseuse dans ses mouvements. C'est là qu'il y a une superposition entre cette femme éthérée et la mère, danseuse sacrée de l'Inde, décrite dans la deuxième partie du récit : « avec des grands yeux bridés et des sourcils étroits, qui se rejoignaient presque ». *(*p.92*)*, « sa chevelure lourde, aussi noire que la nuit éternelle ; [...] elle dansait avec des gestes lents et rythmiques ». (p.92) « A travers ses mouvements harmonieux et ses invites sensuelles, gestes hiératiques, la bayadère s'épanouissait comme un pétale de rose ». (p.93)

La femme est ainsi un spectacle de beauté toujours recommencé, un émerveillement d'ensemble et de détails : ses allures, ses gestes, ses regards, ses cheveux, son parfum invitent aux ravissements esthétiques, aux contemplations sensuelles, aux évasions dans un univers magique. Mais elle n'est pas seulement un spectacle de beauté, elle est un mystère qu'une contemplation imaginative révèle et approfondit. C'est dire qu'à la limite, elle n'est qu'un prétexte, l'incarnation d'un idéal qui a plus d'existence qu'elle. On dirait même que la Beauté est allégorisée sous les traits d'une femme qui exerce sur le narrateur un pouvoir d'émerveillement et de fascination extraordinaire. Avec la vision de la femme éthérée, l'atmosphère lourde et obscure du « crépuscule », laisse la place à une envolée lumineuse :

> Ce ne fut qu'un éclat passager, un météore. Il se manifesta sous les apparences d'une femme, d'un ange plutôt. [...] Mais cette lueur se perdit bientôt dans le gouffre des ténèbres où elle devait fatalement disparaître. Non, je n'ai su retenir ce rayon fugitif. (p.26)

---

[110] Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.,* p.108.

Elle est éphémère car elle n'appartient pas à ce monde terrestre, c'est un être fugitif. Le météore traduit bien la fugacité de celle qui brille d'un éclat vif et qui n'est que de passage. Elle apparaît l'espace d'un instant, disparaît aussi brusquement, et dès qu'elle réapparaît de nouveau, elle s'éteint. Il n'y en a que des instantanés. Ce caractère est également inclus dans l'adjectif « éthéré » que le narrateur attribue à la femme. Il l'associe ainsi à cette image sublime, aérienne, vaporeuse et délicate :

> Elle ne pouvait se trouver en rapport avec les choses d'ici-bas. Ainsi, l'eau avec laquelle elle lavait ses tresses ne pouvait provenir que d'une source singulière et ignorée, que jaillir d'une caverne enchantée. [...] Je compris que ces capucines n'étaient pas de simples capucines ; j'acquis la certitude que si Elle avait répandu de l'eau ordinaire sur son visage, il se serait aussitôt fané et que si, de ses doigts longs et minces, Elle avait cueilli une fleur terrestre de capucine, ils seraient, à l'instant même, devenus pareils à des pétales flétris. Je compris tout cela ! (pp.37-38)

La femme est associée à la nature. Comme nous l'avons déjà souligné, il y a des correspondances avec l'eau (eau ordinaire, source) et également avec la plante (capucine, fané, pétales, fleur terrestre). Cette association avec la nature libère la femme de la contrainte humaine et du poids du corps terrestre. Elle s'approche d'une image animiste. La fleur incarne cet absolu féminin, inaccessible et ineffable avec sa qualité fragile et éphémère. La capucine est le symbole de la fécondité, de l'union et de la naissance. C'est également une fleur qui pousse très rapidement et pour cette raison, elle représente aussi l'immortalité.

La beauté de la femme représente une forme privilégiée de l'idéal qui ouvre la porte d'un univers surnaturel et hors du commun pour le narrateur et l'aide à s'évader de son monde insensé et terrestre. Une dimension inaccessible échappe à toute définition et rend la femme plus fascinante et séduisante car elle a « quelque chose de surhumain ». (p.44)

A côté de cette dimension éthérée de la femme, il existe toutefois un côté charnel, corporel et sensuel qu'on retrouve par exemple dans le passage suivant :

> Elle faisait monter en moi cette ardeur amoureuse que dispense la mandragore. Avec sa silhouette svelte, les lignes suaves qui glissaient le long de ses épaules, de ses bras, de ses seins, de sa poitrine, de sa croupe et de ses mollets, elle semblait arrachée à peine à l'étreinte de son compagnon : elle était pareille à la mandragore femelle séparée de son

> mâle. Ses vêtements noirs et fripés la moulaient, collés à son corps. (pp.33-34)

Ici, la femme est comparée directement à la plante. Elle est comme une Mandragore[111], une plante avec une racine charnue et séparée en deux branches ressemblant à un corps humain. Cette plante est le symbole de l'amour et de l'union. Selon les croyances anciennes en Iran, celui qui arrache cette plante meurt en peu de temps car il ne faut pas désunir le mâle et la femelle. La femme éthérée meurt puisqu'elle est séparée du narrateur et que l'union entre les deux n'est désormais plus envisageable.

L'image de mandragore revient une fois que la femme meurt dans la chambre du narrateur qui se couche à côté d'elle pour réchauffer son corps et ses « membres de glace » :

> Nous étions collés l'un à l'autre comme les racines de la mandragore, mâle et femelle. D'ailleurs, son corps était pareil à celui de la mandragore femelle, séparée de son mâle ; elle brûlait de la même passion que la mandragore. (pp.47-48)

Nous retrouvons la robe noire, commune aux personnages féminins, qui constitue une constante, un élément unificateur des femmes : cette robe noire, qu'elle soit objet réel ou mystifié et fantasmé, est d'une part pour le narrateur l'objet qui désigne métonymiquement le corps de la femme et de l'autre, traduit son désir de le présenter comme objet de séduction. Cette robe, souvent moulante et collée au corps, apparaît encore dans la deuxième partie, dans la description d'un souvenir de la garce lorsqu'elle était une petite « fille gracieuse, éthérée, vêtue d'une robe noire et fripée », qui tombe dans l'eau en jouant avec le narrateur et qu'on étend « au soleil sa légère robe de soie noire ». (p.120) Cette scène peint encore une fois la beauté et la grâce de la femme. D'autre part, selon Sirous Shamisa, la robe noire dévoile aussi l'intime et la face obscure du personnage féminin qui est elle-même la part féminine du narrateur. Il explique que « la robe

---

[111] La mandragore évoque les vertus curatives. Sa racine peut être utilisée pour guérir les douleurs des yeux. Elle contient aussi un élément qui provoque une excitation mentale. Utilisée sans discernement, c'est un poison. Plante magique dans de nombreuses civilisations, elle symbolise la fécondité, révèle l'avenir, procure la richesse. Dans certains mythes, « on la dit naître du sperme des pendus émis sur la terre, sous les gibets, crier quand on l'arrache et se dresser lorsqu'elle aperçoit une belle jeune fille vierge. » (Marie-Josèphe WOLFF-QUENOT, *In Utero : mythes, croyances et cultures*, Masson, 2001, p.11.) Cette plante a aussi une longue histoire littéraire. On la retrouve par exemple dans *La fée aux miettes* de Charles Nodier, 1832, *Le Club des hachichins* de Théophile Gautier, 1846 et *La Mandragore* de Jean Lorrain, 1899.

noire montre que l'anima est inconnue et appartient au monde des ténèbres. D'autre part, c'est l'emblème du deuil. La femme et l'homme n'ayant pas pu se joindre, il y a le deuil. Ici, le narrateur n'a pas pu atteindre la femme »[112].

Le sentiment d'amour oscille constamment entre le désir charnel et l'amour platonique. Ce sentiment est d'ailleurs extrêmement complexe car l'objet d'amour vient d'un monde imaginaire mais vécu par le narrateur :

> Même dans cette vie terrestre, sa proximité m'était nécessaire. Je ne désirais pas la toucher ; ce m'était assez de sentir que s'interpénétraient les invisibles auras de son corps. Terrible aventure ! Dès le premier regard, il m'avait semblé la connaître. Mais deux amants n'éprouvent-ils pas toujours cette impression de s'être déjà rencontrés et d'être rattachés l'un à l'autre par un lien mystérieux ? (p.35-36)

C'est à partir de la scène de rencontre que nous constatons de plus en plus la nature ambivalente de la femme. L'écart entre les registres des mots frappe davantage par les alliances de termes que constitue l'image :

> Elle était pour moi comme un bouquet de fleurs fraîches abandonné sur des ordures. (p.41)

Le visage éblouissant et miniaturisé devient maladif : « Son visage maladif, pareil à ces miniatures qui ornent les cuirs d'écritoires ». (p.41)

Les mots qui annoncent la maladie (les traits plus maladifs et plus tirés, le visage pâle) culminent au final dans le registre de la mort. Le contraste augmente au fur et à mesure qu'on avance dans le récit. La femme est l'accomplissement et l'anéantissement. Il y a aussi une sorte d'amalgame entre la sensualité et l'idéalité. La femme reste d'ailleurs dans le noir, (son visage restait dans l'ombre) et n'a pas besoin de voir tandis que le narrateur a besoin de voir ses yeux. Il dispose alors deux « chandeliers au-dessus d'elle » (p. 51) pour contempler les traits de son visage. Il y a toujours une atmosphère de clair-obscur qui témoigne d'une lente et dure séparation.

La fascination dont témoigne le narrateur prend un aspect paradoxal, en ce qu'elle s'accroît de la distance qui se creuse entre le narrateur et la femme. Tout bascule :

---

[112] Sirous SHAMISA, *L'histoire d'un fantôme*, *op. cit.*, pp.163-164.

> Comme elle avait les yeux clos, je me penchai pour mieux la regarder. Mais plus j'examinais son visage, plus elle me semblait loin de moi. Je sentis soudain que j'ignorais tout des secrets de son cœur, et que nul lien ne nous unissait. (pp.45-46)

A l'image d'un amour dématérialisé, le narrateur oppose l'image du corps glacé qui se dégrade au fur et à mesure comme un cadavre. Il va y avoir une distance fulgurante entre la femme désirée et le cadavre répugnant.

Ainsi, la femme ne ramène-t-elle pas le narrateur vers ce monde idéal mais vient mourir dans ce monde terrestre et se révèle cadavre. L'amour a ici la mort pour finalité. A l'adoration succède une certaine forme de cruauté. Les mots appartiennent au répertoire de la mort, de l'animalité. La violence est à la mesure de l'adoration :

> D'abord, je déchirai avec d'infinies précautions le mince vêtement noir qui emprisonnait son corps, comme une toile d'araignée, seul voile qui la recouvrît. [...] Ensuite, je lui coupai la tête ; [...] ; puis je lui tranchai les bras et les jambes. (pp.56-57)

Le corps de la femme qui est d'abord figé dans un portrait peint, est ensuite mis en scène dans l'encadré d'une lucarne. Ce corps encadré est objet de vision et de désir. Ce corps est à la fois immobile, figé et mouvant, mais lorsqu'il sort du cadre, il devient le corps mort, le cadavre.

Ce n'est pas à un paradis céleste que le narrateur aboutit mais à l'angoisse d'exister dans l'inexorable devenir, un monde de néant et de pourriture. Les rêves et les désirs se terminent avec une image de cadavre « inerte et glacé » (p.50). L'ombre s'en va et ce qui reste est condamné à la décomposition. La femme porte ainsi en elle la vie et la mort :

> Elle s'était réfugiée dans l'univers des ombres errantes, entraînant, me semblait-il, mon propre ombre à sa suite. Elle était tombée là, insensible, immobile. Ses muscles détendus, ses nerfs, ses os, s'apprêtaient à pourrir et à offrir une pâture succulente aux vers et aux rats des entrailles de la terre. (p.49)

Le narrateur est témoin d'une résurrection inopinée[113]. On dirait que le sang coule à nouveau dans les veines mais le corps sans âme de femme n'est finalement qu'un morceau de viande prêt à se putréfier :

> Soudain, je vis ses joues se colorer insensiblement d'un vermillon qui rappelait celui de la viande exposée à l'étal des boucheries. Elle se ranima. (p.54)

L'association du corps à la viande à l'étal des boucherie met l'accent sur le côté charnel et donc mortel de la femme. Cette image est également reprise pour décrire le corps de la femme-garce dans la deuxième partie :

> Jamais jusqu'alors je ne l'avais regardé avec assez d'attention. Ce fut comme si un voile était tombé. Mais je pensais involontairement aux moutons suspendus à l'étal du boucher ; elle me fit l'effet d'un quartier de viande désossée. Tous ses charmes s'étaient évanouis. Ce n'était plus qu'une femme bien à point, lourde et fardée, ne pensant qu'à vivre, une femme intégrale – ma femme ! (p.167)

La morte est la matière d'une description du néant : le narrateur reprend l'image du cadavre en décomposition pour dynamiser une écriture de l'anéantissement total du corps. Ainsi la violence de la mort est-elle mise en évidence. Cette image représente une véritable obsession mêlée d'une angoisse profonde :

> Une fois près d'elle, je sentis l'odeur du cadavre, du cadavre en putréfaction. Des vers minuscules se lovaient sur elle et deux hannetons tournaient autour de son corps dans la lumière des bougies. Elle était bien morte. (p.54)

Cette description nous conduit inévitablement vers le poème *La Charogne* de Baudelaire, où il s'agit d'une comparaison entre l'amour et un animal décomposé.

---

[113] Nous retrouvons un aspect comparable avec *La Morte amoureuse*. Dans ce récit de Théophile Gauthier, (*Œuvres. Choix de romans et de contes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1995), le personnage principal, avec sa double personnalité (Curé le jour et gentilhomme la nuit), est ébloui par l'apparition éphémère d'une femme à l'église. Un an après, il se retrouve au chevet de cette femme mourante. Il cède à la tentation d'un baiser. La femme se ranime l'espace d'un instant et lui promet d'être sa maîtresse. La femme se révèle finalement être un vampire. A la fin, le double du curé dont la femme est amoureuse, disparaît. Mais, dans une dernière apparition, la femme lui adresse des reproches, le laissant en proie à des regrets perpétuels. Dans *La Chouette aveugle*, le narrateur se retrouve au chevet de la femme éthérée morte. Elle se ranime aussi l'espace d'un instant et regarde le narrateur avec des *yeux accusateurs*. C'est dans la deuxième partie que la femme devient *garce* et révèle un côté vampirique

Chez lui, c'est aussi l'horreur qui domine. Le spectacle est bouleversant. L'image de la mort et la réalité de la mort hantent le poète. Ici aussi la lumière illumine cette pourriture comme les bougies qui illuminent le cadavre de la femme dans *La Chouette aveugle*. Voici un extrait du poème de Baudelaire :

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Le ventre en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague
Ou s'élançait en pétillant
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.[114]

Le cadavre traduit le désir inassouvi du narrateur. Il atteint une volupté en décapitant le corps de la femme comme le boucher qui éprouve un plaisir immense en découpant la viande. On voit ici l'ambivalence de l'amour et de la mort. L'amour est la fusion de deux âmes mais le corps est indigne et périssable. La retrouvaille est uniquement possible dans l'irréalité de l'art. Il suffit pour le narrateur de mettre sur le papier le visage et les yeux de la femme pour l'immortaliser :

---

[114] Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Hatier, coll. « Thema anthogie », Hatier, 1973, p.66.

> Je voulais dessiner tranquillement, d'après nature, ce visage condamné à se décomposer très doucement et à se résorber dans le néant, ce visage qui semblait immobile et immuable, en fixer sur le papier les lignes essentielles, choisir ceux de ses traits qui m'avaient frappé. (p.52)

Le portrait peut ainsi remplacer la femme et la concurrencer dans la vie. Le portrait peint de la femme sur l'image de l'écritoire qui constitue le point de départ du récit, constitue aussi la fin de l'histoire de la femme éthéré. Tout est déjà inscrit dans cette image et toute la première partie n'est que la symbolisation de ses éléments[115].

La Mère : la perfection abstraite

Le narrateur imagine et invente le portrait de sa mère, la bayadère qu'il n'a jamais connue. La bayadère est en réalité la traduction du mot *Bugamdâsi* dans le texte original en persan, un mot qui est probablement dérivé de *devdâsî*. Les devadâsî - littéralement *servante de la divinité* - étaient des jeunes filles en Inde consacrées au temple dès leur plus jeune âge ; elles étaient considérées comme des épouses de la divinité. À l'origine destinées au service de la divinité, elles étaient retirées de leur famille et recevaient une éducation soignée au cours d'une initiation qui pouvait durer très longtemps et au cours de laquelle elles apprenaient, en particulier, à maîtriser la danse. Les *devadâsî* avaient une place importante et privilégiée. Cependant, au cours du temps, leur statut connut une évolution qui les transforma de servantes de la divinité en servantes, puis, en quasi prostituées.

Dans le mot *Bugamdasi*, on distingue également *bugam* qui est éventuellement dérivé du mot *beyg* signifiant reine ou dame. Bref, la mère danse

---

[115] Ce qui se détache de cette image, ce sont les yeux de la femme, les seuls organes qui restent intacts dans cette procédure de décomposition du corps. Pour cette raison, il nous semble nécessaire d'observer de plus près, la présence et le rôle des yeux de la femme éthérée dans le récit. Nous analyserons ce motif dans la deuxième partie de ce travail (*cf.* Deuxième partie, Chapitre I, Le thème du regard)

dans le temple Lingam[116] qui est l'emblème phallique. Voici la description physique de la mère :

> C'était une fille au sang chaud, au teint olivâtre, aux seins en forme de citrons, avec des grands yeux bridés et des sourcils étroits, qui se rejoignaient presque et entre lesquels elle posait une mouche rouge. (p.92)

La description est minutieuse et fait l'éloge de la beauté éblouissante de la femme. Il y a une sorte de magnification de la mère pour la rendre présente dans l'esprit. On dirait même que le narrateur aime sa mère pour son apparence ; c'est le culte de l'image. La présence sensuelle est accentuée par la couleur et l'odeur. Des éléments euphorisants se combinent et donnent à la description une force particulière :

> Je me présente assez bien la bayadère, ma mère, en sari de soie de couleur, brodé d'or, le visage et la poitrine découverts, un foulard de brocart jeté sur sa chevelure lourde, aussi noire que la nuit éternelle ; elle nouait un chignon sur sa nuque ; des bracelets ornaient ses poignets et ses chevilles, une fleur d'or à la narine, les yeux sombres, bridés, voluptueux, les dents luisantes, elle dansait avec des gestes lents et rythmiques. (p.92)

Un des éléments décrits, c'est le sari de soie de la mère. Cette description évoque en effet une image idéale et éblouissante de la mère et fait ressentir en même temps la nostalgie d'être séparé de cet être. Pour faire revivre la mère, le narrateur fait appel à une description qui a un rapport avec le toucher, ce qui rend la mère plus palpable dans son esprit. De la même façon, on retrouve le vêtement en soie chez la femme/garce dans la deuxième partie. Cette fois, c'est la chemise en soie qui remplace le sari. Lorsque le narrateur entre pour la première fois dans la chambre de sa femme, il ramasse un linge au pied du lit :

> Je vis à la clarté de la lampe, que c'était sa chemise, [...], une chemise de soie, toute imprégnée du parfum de son corps – il rappelait celui du jasmin – et qui conservait un peu de sa chaleur et de sa vie. (pp.177-178)

[116]Le lingam ou linga est une pierre dressée, souvent d'apparence phallique, représentation classique de Shiva. On retrouve bien au travers de son symbole, l'ambivalence du dieu, ascète et renonçant, mais aussi figure majeure du tantrisme et figuré par un phallus.

Nous y voyons une sorte de fétichisme. Le vêtement représente le corps de la femme et recompose la femme dans sa matérialité sensuelle. Pour le narrateur, cette chemise remplace la femme l'espace d'une nuit où il dort *calmement* pour la première fois. Le parfum de la chemise est d'ailleurs le même que l'odeur de la mère :

> L'odeur âcre et poivrée de la sueur de cette femme, mêlée au parfum du jasmin et de l'huile de santal. Parfums qui rappelaient celui de la résine des arbres lointains et éveillaient des sensations mystérieuses. (p.93)

L'odorat incarne souvent le sens privilégié de la perception du temps. L'odeur représente le souvenir et est en même temps une émanation de l'être. Elle représente une essence ouvrant au narrateur l'accès à un monde où règnent la sensualité et le mystère. Grâce au parfum, le narrateur se réfugie dans un monde onirique et calme. On peut retrouver ce désir lorsqu'il prend la chemise de la femme garce et le sent. Là, l'odeur exprime une absence.

Le parfum est associé au corps de la femme, il évoque les états extatiques et paradisiaques. Il y a dans le récit une sorte de l'érotisation du sens de l'odorat. Quand la femme n'est pas là, les capucines n'ont pas de parfum et toutes les autres odeurs sont des odeurs violentes et morbides.

Une autre image significative, c'est la scène de la danse. Voici la description de la mère dansant « au son de la flûte du charmeur de serpents », pour la dernière fois avant l'épreuve de naja, en présence du père et de l'oncle :

> Les mouvements que faisait ma mère étaient harmonieux, pleins d'une signification profonde ; elle glissait, se tordait, pareil à un naja. (p.95)

La danse est fascinante, mise en œuvre d'une insaisissable liberté par l'harmonie des mouvements. Le mot naja est l'équivalent du *Marnague* qu'Hedayat a utilisé en persan et il nous paraît intéressant de le voir de plus près : *Mar* en persan signifie le serpent, *nague* signifie aussi le serpent mais en indien. Hedayat a utilisé le mot persan et indien côte à côte, cette image a donc une double signification. Comme les yeux enchanteurs et étranges de la femme, le serpent a une faculté de fascination qui fait peur. Selon Gilbert Durand, le serpent est l'animal qui mue, se métamorphose qui change de peau tout en restant lui-même,

il est donc « le grand symbole du cycle temporel »[117]. La femme qui devient tantôt éthérée, tantôt terrestre, parfois jeune et parfois vieille dessine bien cette image.

D'autre part, le « Venin de serpent est à la fois poison mortel mais aussi élixir de vie et de jouvence »[118]. La mère qui laisse en héritage un vin mélangé avec le poison de naja est celle qui donne la vie et en même temps la mort :

> Ma nourrice m'a dit qu'au moment des adieux, ma mère remit à ma tante, la priant de la conserver à mon intention, une bouteille de vin rouge mêlé de venin de naja. (pp.96-97)

L'image de la mère incarne la femme idéale et inaccessible et la séparation semble nostalgique. Une mère qui a pourtant abandonné le narrateur et qui lui a laissé un vin empoisonné :

> Ma mère vit-elle encore ? Peut-être à l'heure où j'écris se trouve-t-elle sur la place de quelque lointaine ville de l'Inde, dansant, à la lueur d'un flambeau, avec des gestes pareils à ceux qu'elle ferait si un naja la mordait. (p.97)

La ressemblance entre cette description avec le poème *Le serpent qui danse* de Baudelaire nous semble saisissant :

A te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse,
Au bout d'un bâton[119].

Enfin, la mère (comme le serpent) représente peut-être une figure symbolique du péché et qui pousse également au mal. La mère séduit le père et le conduit vers la mort tout comme la garce, qui, avec une impassibilité et une froideur impitoyable envers le narrateur, a des amants de tout genre.

La Femme - garce : objet du désir

Contrairement à la femme éthérée ou à la mère, la description physique de la garce (qui est la cousine germaine, la femme du narrateur) vient très tard dans la

---

117 Gilbert DURAND, *Les structures anthropologique de l'imaginaire, op. cit.*, p.364.
118 *Ibid.*, p.364.
119 Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal, op. cit.*, p.48.

deuxième partie du récit. Le narrateur commence son histoire par la relation qui les lie et les sentiments qu'il éprouve à son égard :

> Nous seulement nous étions de la même famille, ma femme et moi, mais Nounou nous avait allaités en même temps. De plus, la mère de ma femme était un peu la mienne aussi. (p.90)

La garce est la sœur de lait du narrateur, ils ne doivent donc pas se marier. La relation entre le narrateur et la femme pourrait donc être définie comme incestueuse. Mais le narrateur donne des raisons différentes et parfois même contradictoires sur les raisons de son mariage avec la garce. En voici quelques-unes :

> Plus exactement, je me trouvai contraint de l'épouser : elle ne s'abandonna à moi qu'une seule fois – je ne l'oublierai jamais – devant le lit de mort de sa mère. (p.98)
>
> Bien que son frère de lait, il me fallut l'épouser, pour sauver l'honneur de la famille, car la fille n'était pas vierge. (p.100)
>
> Si je l'ai épousée, c'est à cause de ses perfides avances. (p.113)
>
> C'était donc sur la mère de ma femme que j'avais reporté toute mon affection filiale et ce sentiment n'a pas été sans influencer mon mariage. (p.91)
>
> Je fus élevé par ma tante, [...] Je me pris à l'aimer avec tant d'ardeur que, plus tard, j'épousai sa fille, ma sœur de lait, pour la simple raison qu'elle lui ressemblait. (p.98)

Il en est ainsi pour ses sentiments envers elle qui sont également contradictoires. En effet, après le mariage, le narrateur se rend compte que sa femme a « des amants à la douzaine » (p.101), mais les infidélités et l'indifférence de sa femme la transforment en objet de désir. Le narrateur connaît la déception, la trahison et l'abandon, mais voudrait à tout prix conquérir cette femme :

> Je cherchais par tous les moyens à entrer en relations avec ses amants. [...] J'avais peur de perdre ma femme, et je voulais prendre, à l'école de ces galants, des leçons de bonnes manières et de séduction. (pp.102-103)

L'amour angélique et idéal de la femme éthérée s'oppose à l'amour charnel de la garce. Cependant dans les deux cas, la passion ou le désir naît de la femme mais se développe en dehors d'elle. La femme n'est qu'un moyen de transposition. Elle est une source de plaisirs exaltants parce qu'elle est rêvée et fantasmée.

> Avais-je vraiment envie de coucher avec elle ? Etait-ce son physique qui m'avait fait perdre la tête ? La répugnance que je lui inspirais ? Ses gestes, son allure ? L'affection que, dès l'enfance, j'avais vouée à sa mère ? A moins que tout cela ne fît qu'un ? Je n'en sais rien. Je constate seulement que cette femme, cette garce, cette sorcière avait répandu dans tout mon être un poison mystérieux qui me la faisait désirer et qui, bien plus, faisait que tous les atomes de mon corps avaient besoin de ceux du sien. Ils criaient le besoin qu'ils en avaient. J'aspirais passionnément à rester seul avec elle, dans une île perdue, loin des hommes. (pp.103-104)

L'érotisme exerce une double fascination sur le narrateur, tantôt pour le plaisir et tantôt pour la mort. On constate que la frontière entre le plaisir et la souffrance, la jouissance et la violence est très mince. Le texte abonde en oxymores pour exprimer le douloureux désir de la femme. Plus la femme est inaccessible, plus le désir devient obsédant. Ces sentiments opposés sont le signe d'une souffrance profonde et de l'absence d'un moyen pour mettre fin à cette peine. Le narrateur affirme :

> Une nuit avec elle, pour mourir tous deux, dans les bras l'un de l'autre. C'était là pour moi le but suprême. (p.104)

La femme représente aussi un être ambigu. Elle possède l'instinct maternel et la douceur, mais conduit le narrateur vers le néant. Elle devient même l'incarnation de l'ange de la mort.

> Je sentis une main fraîche se poser sur mon front brûlant. Je fus pris d'un tremblement. Je me demandai si ce n'était pas la main d'Azraïl. Puis je me rendormis. Le matin à mon réveil, ma nourrice me dit que sa fille (elle voulait parler de ma garce de femme) était venue à mon chevet, qu'elle avait pris ma tête sur ses genoux, et qu'elle m'avait bercé comme un enfant – comme mue par l'éveil de l'instinct maternel. (p.109)

La garce représente le côté charnel de la femme. Le narrateur a besoin de son corps qu'elle lui refuse. Il se sent alors comme le « souffre-douleur » (p.113) de la

garce qui ne nourrit aucune affection pour lui. Contrairement à la femme éthérée, céleste et surnaturelle, la garce appartient au monde d'ici-bas. Elle perd sa sacralité et son auréole sacrée se transforme en objet sexuel :

> Non seulement je l'aimais, mais chaque parcelle de mon corps la désirait. Le milieu de mon corps surtout. [...] Je croyais qu'une sorte d'irradiation ou d'auréole, pareille à celles que l'on dessine autour de la tête des prophètes, vibrait au milieu de mon corps, et une autre au milieu du sien ; fatalement mon auréole maladive réclamait la sienne et l'attirait à soi, de toute sa force. (p.114)

Le bonheur est refusé au narrateur : la garce se refuse à lui. La femme éthérée meurt. La mère l'abandonne. L'amour est lié à la vie et le narrateur aspire à sa réalisation à la fois charnelle et spirituelle. Le narrateur croit au pouvoir extraordinaire de l'amour qui attache un être humain à la vie. Comme cet amour lui est refusé, la vie aussi devient insupportable. Plus le narrateur est déçu par l'union, plus il est poussé vers la mort.

Autant la femme est fuyante et distante, autant la passion et le désir sont forts et déchirants :

> Je me palpai tout entier, comparant en pensée tous mes membres, mes cuisses, mes mollets, mes bras, avec ceux de ma femme. Le galbe de ses cuisses et de ses fesses, la tiédeur de sa chair s'imposaient de nouveau à moi, avec toute la puissance de la réalité ; le besoin que j'en avais m'obsédait. Il me fallait son corps, là, tout près. (p.173)

L'animalité et la métamorphose dominent de nouveau, et la femme se transforme en naja tout comme la mère du narrateur. La rage se transforme en même temps en une surprenante tendresse. Le corps de la femme subit une double métamorphose. Elle ressemble d'une part à un naja et de l'autre à la mandragore. Elle représente alors en même temps la mère et la femme éthérée. Elle devient vampirique et l'ange se transforme en bête. Cette métamorphose se fait de manière brutale. Voici la scène où le narrateur arrive enfin à entrer dans le lit de la garce :

> La tiédeur de la couche me ranima et, possédé par le souvenir de cette fillette pâle, malingre, aux yeux innocents de turcomane, avec laquelle, autrefois, je jouais au cache-cache au bord du Souren, j'étreignis ce corps délicieux, moite, plein d'une bonne chaleur. Ou plutôt je me jetai

> sur lui, tel un fauve affamé. Du fond du cœur je la détestais. Amour et haine ne faisaient plus qu'un. Son corps frais et pâle, ce corps de femme s'ouvrit et m'emprisonna, comme un naja qui s'enroule autour de sa proie. Sa poitrine avait une odeur enivrante. La chair de ses bras noués autour de mon cou répandait une douce chaleur. Toute la haine que j'avais vouée à la garce s'était dissipée et j'aurais voulu mourir. Je m'efforçais de retenir mes larmes. (p.186)

Nous pouvons définir cette étreinte violente entre le narrateur et la femme comme le combat de l'âme et de la chair. L'union des corps devient d'abord un spectacle de tendresse, puis de haine. Le narrateur semble prendre plaisir à cette souffrance. L'amour n'est donc pas affaire d'affection, mais se transforme à une scène aux accents sadiques. L'amour côtoie la cruauté et la femme se transforme en bourreau. L'acte d'amour qui avait commencé dans la tendresse de la « chair fraîche » se prolonge dans des souffrances. Câline et dure, séduisante et repoussante, infiniment féminine et infiniment bestiale, telle est la femme qui attire le narrateur. Par la fascination qu'elle exerce sur lui, elle l'emporte parfois vers un autre monde, plus paisible et tranquille. Mais brusquement, le plaisir est remplacé par la douleur. La douceur de l'amour a un arrière goût de perdition et de néant. Tout cela se passe dans une atmosphère ambivalente puisque la femme est montrée sous son double visage :

> Sans que j'y eusse pris garde, ses jambes s'étaient rivées aux miennes, et ses bras à ma nuque, si bien que nous ne faisions plus qu'un, comme la mandragore mâle et femelle. La tendre ardeur de cette chair fraîche et jeune pénétrait en moi, aspiré par tous les atomes de mon corps brûlant. La garce m'absorbait comme une proie et j'étais partagé entre la volupté et la terreur. Sa bouche avait le goût âcre d'un trognon de concombre. Je transpirais sous cette étreinte enivrante, j'étais hors de moi, n'obéissant plus qu'à mon corps qui chantait très haut sa victoire. (pp.189-190)

Dans la tendresse de « chair fraîche » se cache une agressivité dangereuse, une animalité qui l'éloigne de son côté humain. La volupté devient maléfique. L'image du vampire se précise et atteint son apogée lorsqu'elle mord le narrateur. Il y a une sorte de forte convergence entre la féminité et l'animalité. Le narrateur est pris dans cette étreinte et tente de se libérer de cette possession.

> Soudain, elle me mordit si fort qu'elle sectionna la lèvre. Lorsqu'elle se rongeait les doigts, était-ce avec le même emportement ? Avait-elle compris que je n'étais pas le vieux brocanteur ? Je cherchai à me libérer

> de son étreinte mais, malgré tous mes efforts, je demeurais incapable du moindre mouvement. Nos chairs étaient collées l'une à l'autre. Je crus qu'elle était devenue folle. En me débattant, je déplaçai involontairement la main ; je sentis alors mon couteau s'enfoncer dans son corps. (pp.187-188)

Il est intéressant de voir les points communs de cette scène avec le récit de Hoffmann, *Les Elixirs du diable*[120]. Dans *Les Elixirs du diable,* ce qui caractérise le narrateur, c'est le désir de domination ; dans *La Chouette aveugle,* c'est le désir d'union avec la femme. Dans le livre de Hoffmann, le désir sexuel apparaît comme un aspect de la puissance. Ce désir que le narrateur du récit éprouve pour la femme qu'il aime, à mesure que se développe le récit, prend de plus en plus des allures de destruction. Le couteau est aussi une image obsédante à tel point que le jour de son mariage, il poignarde la femme. Mais en réalité, c'est le double qui se charge de cet acte. Le double (le sosie) dépasse ainsi le sujet. Le narrateur n'est plus le sujet mais l'objet de son désir. Il devient aussi la victime car la femme est également son double et lui ressemble, comme s'il était le bourreau et la victime en même temps. Dans *La Chouette aveugle*, le narrateur se déguise comme son double, le vieux brocanteur, et se transforme en lui, avant d'enfoncer le couteau dans le corps de sa femme qui est également son double. Le narrateur devient également victime de son désir.

Baudelaire était aussi attiré par l'amour diabolique et sordide. Dans le poème *Héautontimorouménos,* on retrouve également l'image du boucher, du couteau, liée à la violence et l'ambivalence des sentiments à l'égard de la femme. Ici, l'amour n'est pas affaire de tendresse mais un rapport de pouvoir aux accents sadiques. J. D. Hubert affirme d'autre part que dans ce poème, il ne s'agit pas de la colère contre la Maîtresse mais celle contre le poète même[121] :

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher,

---

[120] E.T.A. HOFFMANN, *Les Elixirs du diable*, Phébus, 1979. Dans ce récit, Médard, le personnage, est amoureux d'Aurélie, jeune femme en qui il reconnaît l'originale d'une image peinte sur l'autel d'un couvent. Après avoir tué la belle-mère et le frère d'Aurélie, il s'enfuie dans la forêt et s'isole. Là, il rencontre son sosie qui lui ressemble en tout point. Il retourne avec lui en ville et retrouve Aurélie. Là, le sosie se charge des fautes d'assassinat. Lorsqu'on ramène le sosie pour l'exécuter, Médard se révolte et s'enfuit de nouveau suivi de son sosie. A la fin, il rejoint le couvent et retrouve la paix. Même la mort d'Aurélie ne pourra troubler cette paix.

[121] Voir : J.D. HUBERT, *L'Esthétique des Fleurs du Mal, Essai sur l'ambiguïté poétique*, Slatkine Reprints, 1993.

Comme Moise le rocher !
Et je ferai de ta paupière,
Pour abreuver mon Sahara
Jaillir les eaux de la souffrance. [...]
Je suis la plaie et le couteau !
Le suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !
Je suis de mon cœur le vampire,
-Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire[122] *!*

L'enfance : de l'apaisement à l'angoisse

L'image de l'enfance est aussi un élément qui relie les personnages et qui est également liée à l'image de la femme. Le monde de l'enfance dans *La Chouette aveugle* est caractérisé par l'ambivalence et la contradiction. L'image liée à l'enfance est donc à la fois apaisante et angoissante. Rappelons-le, les personnages du récit n'ont pas d'âge. Ils ont tous les âges à la fois et successivement et manifestent des contradictions. Le vieux fossoyeur a « une agilité singulière » dans ses mouvement comme un jeune enfant : le « vieillard sauta de son siège avec une agilité dont je ne l'aurais pas cru capable ». (p.62) La femme éthérée a « un visage enfantin : Je la trouvai endormie, comme un enfant », dit le narrateur. (p.46) La garce devient parfois une « petite fille à l'air désinvolte, enfantin, passager et dont les chevilles se laissaient voir sous le pan de son vêtement » (p.167). Le narrateur voit même une fois l'ombre de son corps « il y a dix ans » quand il était encore enfant. Dans tous les cas, dans toutes ces évocations du temps de l'enfance, le narrateur franchit les limites du temps, le présent devient un prolongement du passé et le passé devient une sensation présente. Le narrateur raconte à propos de la garce :

> Machinalement elle porta son index gauche à sa bouche. Etait-ce donc là cette petite fille gracieuse, éthérée, vêtue d'une robe noire et fripée, avec laquelle je jouais à cache-cache au bord du Souren ? (p.167)

[122] Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, pp.36-37.

Ainsi trouvera-t-il son évasion d'un présent douloureux dans ses souvenirs d'enfance avec la femme, une sorte du paradis perdu qui ne devient accessible que dans sa pensée et son imagination.

Evoquer l'enfance est une sorte de mécanisme pour redonner corps à une identité cassée, pour comprendre le présent à partir du passé. *La Chouette aveugle* ne raconte pas l'histoire du passé et de l'enfance du narrateur, mais de nombreuses références à l'enfance et tout à travers la répétition d'un seul souvenir (au bord de Souren). L'image de l'enfance est celle d'un état de grâce, d'innocence, la représentation d'une époque où l'on n'a pas encore la conscience d'être séparé de l'autre :

> Ah ! M'endormir doucement comme au temps de mon innocence enfantine ! Sommeil paisible que rien ne viendrait troubler. (p.108)

Le narrateur cherche les moments doux et insouciants de son enfance et l'évoque sur un ton mélancolique. Le passé est toujours présent. La femme surgit du passé avec une puissance forte. Parler des souvenirs, c'est également en quelque sorte une réaction de défense qui se manifeste chez le narrateur devant les incertitudes et les peines de son cœur afin de pouvoir retrouver au moins le fantôme de l'être aimé. Le narrateur retrouve un moment de sa vie, avec la femme réincarnée dans son enfance dans un spectacle qui se déroule de nouveau devant ses yeux :

> Nous jouions à cache-cache. Comme je pourchassais la garce, le long du Souren, elle glissa et tomba dans l'eau. On l'en retira et on la conduisit à l'abri d'un cyprès pour changer ses vêtements. Je la suivis. On avait tendu un voile de femme devant elle mais, dissimulé derrière l'arbre, je pus la voir à la dérobée. Elle souriait, mordillant son index gauche. Enfin, on l'enveloppa dans une écharpe blanche et on étendit au soleil sa légère robe de soie noire. (p.120)

La femme dans le passé et la femme dans le présent s'interpellent parce que la femme (la garce) converge vers celle qui a été (petite fille innocente), d'où l'état changeant, ambivalent et flottant du rapport que le narrateur établit avec elle. Le souvenir de ces moments perdus crée une nostalgie et instaure le passé dans le présent. Il ne trouve l'amour qu'il cherche auprès de la femme que dans l'imagination ou dans le rêve, il se tourne alors vers le passé, mais c'est à ce

moment-là que le narrateur remarque le passage inquiétant du temps . Il se trouve dans une solitude infiniment profonde. L'espace qui sépare le narrateur de la femme est grand :

> Je m'aperçus avec effroi que ma femme était devenue une grande personne, en pleine possession de ses facultés, tandis que moi j'étais resté enfant. (p.167)

La mélancolie entretient en même temps un rapport avec le passé qui n'est pas seulement de nostalgie mais de désir ; Il existe une brutale confrontation entre le passé et le présent, de sorte que grandir est synonyme d'absence et de déchirure. Le narrateur se retrouve dans un univers déchiré entre le passé et le présent, entre la souffrance de la perte et de la séparation et le plaisir retrouvé dans les souvenirs :

> Je brûlais d'évoquer le souvenir de mon enfance, mais lorsqu'il venait à moi et que je sentais sa présence, tout était aussi dur et aussi douloureux qu'à cette époque lointaine. (p.154)

Or, le seul personnage qui permet au narrateur de retrouver les souvenirs de l'enfance est la nourrice dont nous allons analyser le portrait plus en détail.

La Nourrice : un portrait récurrent et réaliste

La nourrice est peut-être le seul personnage qui ait quelque réalité dans *La Chouette aveugle*. Il existe cependant une confusion entre la tante et la nourrice qui en effet ne font qu'une. Lorsque la mère du narrateur l'abandonne pour retourner en Inde, elle le confie à la tante :

> Enfin mon oncle – où mon père – revint à Ray pour ses affaires, avec la bayadère, et moi-même. Il me confia à sa sœur, ma tante. (p.96)

Mais par la suite, on voit que c'est la nourrice qui s'occupe du narrateur et le prend en charge. C'est d'ailleurs à sa nourrice que le narrateur reste attaché pour combler le manque d'amour et de tendresse maternelle :

> En ce qui concerne le monde intérieur, il ne me restait que ma nourrice et une garce de femme ; d'ailleurs ma nourrice était aussi la sienne ; c'était *notre* nourrice. (p.90)

A plusieurs reprises, il insiste sur le fait que la nourrice fut également celle de sa femme. C'est la seule personne de la famille qui apporte son affection au narrateur et parle de son passé. Elle dispense une tendresse maternelle et s'occupe du narrateur dans les moments les plus difficiles.

> Ma nourrice au visage ridé et aux cheveux gris – celle de la garce également- était seule à venir s'asseoir à mon chevet, dans mon coin de chambre. Elle m'humectait le front d'eau fraîche et m'apportait des tisanes. Elle me parlait de mon enfance, de celle de l'autre. (p.106)

Malgré cette tendresse, c'est la mère qui représente un idéal rêvé et la nourrice une réalité triste. Le décalage entre cette image maternelle et l'existence réelle risque la déchéance graduelle et la fin d'un idéal absolu. La nourrice est une « imposante matrone aux cheveux gris » (p.90) dont le visage reflète une vie très dure :

> Ma nourrice m'apporta le petit déjeuner. Son visage, tiré et maigre, apparaissait comme réfléchi par un miroir déformant et l'expression en était incroyablement comique ; on aurait dit qu'il supportait un poids très lourd le distendant vers le bas. (p.126)

Elle porte tout le poids du passé. Les rides racontent les souvenirs. Le visage est le miroir de la vie du narrateur. Le narrateur met l'accent sur les imperfections, la laideur, les défauts de la nourrice. Si la femme ou la mère représentent un idéal que le narrateur ne peut pas atteindre, la nounou en revanche est un être présent qu'il peut atteindre et posséder. Il échappe ainsi momentanément à ses souffrances et se trouve l'apaisement. Il raconte :

> Elle me serrait contre elle. Elle avait l'haleine fétide ; ses cheveux noirs et raides me grattaient la figure. Le matin, lorsque j'ouvrais les yeux, je lui retrouvé le même visage, mais les traits plus creux et plus durs. [...] Et quand j'étais pris de terreur, il me suffisait d'apercevoir le visage tranquille et pâle de ma nourrice, ses yeux caves, immobiles, impassables, ses narines pincées, son front large et osseux, pour que tous ses vieux souvenirs s'éveillassent en moi. Peut-être répandait-elle des ondes mystérieuses qui me calmaient. (pp.129-130)

Elle reflète en même temps l'image d'une femme ordinaire, avec des superstitions et des manières banales :

> Bien que Nounou sût que l'odeur du *qaliân* ne me valait rien, elle s'obstinait à fumer dans ma chambre. D'ailleurs tant qu'elle n'avait pas fumé, elle n'était pas « dans son assiette ». A force de m'entretenir de sa famille, de sa bru, de son fils, elle avait fini par faire de moi le complice du plaisir vicieux qu'elle éprouvait à en parler. (pp.126-127)

Elle est aussi en quelque sorte le double du narrateur dans le sens où elle a également peur de mourir. Elle est attachée à la vie exactement comme la tante dont le visage, au moment de la mort, « semblait modelé par l'empreinte de tous les attachements terrestres » (p.99). Le narrateur compare aussi la nounou aux mouches qui se réfugient dans les maisons en automne pour ne pas mourir de froid, image qu'il s'attribue également à lui-même et que nous allons retrouver plus loin :

> Bien qu'elle eût changé physiquement, Nounou conservait les mêmes préoccupations ; seulement, elle était plus fortement attachée à la vie. Elle avait peur de la mort, comme ces mouches qui cherchent asile dans les maisons dès que vient l'automne. (p.130)

Le narrateur met parfois l'accent sur la laideur de la nounou et exprime son dégoût vis-à-vis d'elle. Cette laideur est peut-être associée à l'image négative qu'elle véhicule, car elle incarne la vanité de la religion et des superstitions et que son corps reflète aussi un aspect négatif. Le narrateur rejette ce corps, comme il rejette la foi et les croyances banales :

> Autrefois, pour de l'argent, elle m'avait fourré dans la bouche ses seins noirs et flasques, semblables à des outres ! Ah, si un chancre avait pu les lui ronger ! Maintenant leur seul aspect, joint à l'idée que j'avais jadis tété goulûment le suc de la vie de cette femelle et que nos chairs avaient mêlé leur chaleur, suffisait à me donner la nausée. (p.133)

La nourrice évoque aussi le côté mensonger de la religion. En effet, l'image qu'Hedayat donne de l'univers religieux est souvent mesquine. Pour lui, la religion représente l'hypocrisie, l'intolérance, les rites séculaires et le refus du progrès. Il a une position provocante et insolente envers les croyances sacrées. La nourrice

représente cet univers religieux. Contrairement à la femme éthérée qui dévoilait les mystères métaphysiques, les croyances de la nourrice sont insensées.

> De temps à autre, pour me distraire, ma nourrice me racontait les miracles des Prophètes, mais je déplorais son esprit grossier et sa sottise. D'autres fois, elle me mettait au courant des nouvelles. (p.134)

Le narrateur exprime son hostilité envers la religion à de nombreuses reprises[123]. Derrière ce refus, il y a aussi le refus de Dieu. C'est parce qu'il va mourir qu'il prend le chemin de la révolte. Il s'oppose donc à Dieu et va jusqu'à le diminuer et le mépriser. Avec les mots opposés tels que « maître absolu » et « Dieu » qui ne parle qu'une langue, il y a une part de dérision et d'ironie à l'égard de Dieu, « omniprésent et sublime » (p.137).

> Mosquée, chant de muezzin, ablutions, gargarismes et ces courbettes devant un être omniprésent et sublime, d'un maître absolu avec lequel on doit s'entretenir en arabe, rien de tout cela ne m'a jamais fait quoi que ce soit. (p.136)

La répétition des passages contre Dieu et la religion sert de moyen pour exprimer la distance qui sépare le narrateur de Dieu. Pour lui, la religion et les croyances sont « choses fragiles et puériles en face de la mort ». (p.137) Comme nous avons déjà vu, non seulement le narrateur ne croit pas en Dieu, mais de plus, il peint soigneusement, non l'âme censée s'envoler après la mort, mais le corps qui pourrit et qui se décompose. Il pousse à son comble une description de la matérialité physique et fait du corps mort une nouvelle source d'inspiration.

Enfin, c'est la nourrice qui de son côté incite le narrateur au meurtre de la femme. Témoin de la souffrance du narrateur, c'est elle qui lui apporte le couteau à manche d'os qu'il enfoncera dans le corps de la garce. Elle incarne, avec sa force tentatrice, une des manifestations du double du narrateur, sous sa face violente.

> Elle avait mis sur le plateau un couteau à manche d'os. Elle me dit qu'elle l'avait vu à l'étalage du brocanteur et qu'elle l'avait acheté. Elle

[123] Sadegh Hedayat exprimait aussi souvent son opposition à la pensée religieuse. Nous pouvons lire par exemple ce souvenir de Y. Ishaghpour dans *Rencontres avec Sadegh Hedayat* : « Voilà ! dit-il en enfermant violemment le livre. Ce mollah, ce *Madjlessi*, il a débité ses conneries sur vingt-quatre volumes. Te rends-tu compte ? Vingt-quatre volumes de bêtises pour abrutir tout un peuple ! » (p.107) dit-il à propos du livre *Les Mers de Lumière*.

> ajouta, en plissant le front : « Ca peut toujours servir ! » Je pris le couteau et l'examinai. C'était le mien ! (p.178)

III. 5. Le narrateur et « les autres » :

Lorsqu'on parle *des autres* dans *La Chouette aveugle*, il s'agit, selon le narrateur, de tous les gens qui lui ressemblent, « qui obéissent en apparence aux mêmes besoins, aux mêmes passions, aux mêmes désirs » (p.25) que lui. Leur seul plaisir est pourtant de *se moquer* de lui, de le *berner*. Ils n'ont pas compris le poids de la mort, donc ils sont étriqués et médiocres face au narrateur qui, dans sa grande souffrance se croit dieu et supérieur aux autres. Cependant, face à tous ces gens, il ne lutte pas. Il garde plutôt un caractère passif, se tait et prend de la distance. Il se replie sur lui-même.

Dans la première partie, le narrateur appelle ces gens, *les autres* et dans la deuxième, il les nomme *la canaille*. La canaille ne représente pas seulement les gens injustes, menteurs ou les escrocs, ce sont aussi tous ceux qui acceptent ce monde d'injustice et qui en sont en quelque sorte responsables. Il explique ainsi l'attirance de sa femme (la garce) pour ces gens-là :

> Je n'étais qu'un misérable maquereau ; tous ces imbéciles se payaient ma tête. D'ailleurs comment assimiler la conduite et les manières de la canaille ? Maintenant, j'ai compris : elle aimait ces gens-là parce qu'imprudents, stupides et dégoûtants. (p.103)

Certains critiques en Iran comme M.A.H. Katouzian pensent que *la canaille* dans ce livre reflète l'atmosphère politique et sociale de l'époque où Hedayat a écrit *La chouette aveugle*. La dictature politique et le désespoir qui dominaient l'Iran ont donné lieu à l'émergence de « la littérature noire »[124] dont Hedayat était une des figures importantes. Hedayat était en effet en conflit perpétuel avec le régime et dénonçait les injustices sociales et cette opposition se lit dans plusieurs de ses récits. M.A.H. Katouzian écrit à ce propos :

---

[124] M.A.H. KATOUZIAN, *À propos de La chouette aveugle de Sadegh Hedayat*, Nashre Mrkaz, 2002, p.122.

> *La Chouette aveugle* prend racine dans l'atmosphère politique dominante pendant le règne de Reza Shah et le plus important, c'est qu'elle est aussi le symbole de cette atmosphère politique et sociale.[125]

En tout cas, le narrateur se retire « tout à fait de la société des hommes, du cercle des crétins et des heureux » (p.27). Il ne veut vivre qu'avec lui-même. Il ne peut partager son existence, qu'il vit et qu'il cultive dans ses rêves et ses hallucinations, avec les autres. Il dit :

> J'arriverai tout au plus à croire, à me croire moi-même, car, pour moi, que les autres croient ou ne croient pas, c'est sans importance. (p.24)

Il s'isole aussi pour ne pas entendre des propos inintéressants qui risqueraient de l'aveugler. Etre seul, c'est ainsi ne pas être victime des pensées des autres. Il est libéré des traditions, des croyances et de la manipulation des autres. La solitude est la garantie de l'authenticité. Il est seul à regarder sa vérité et sa vérité ne se construit que dans la solitude.

> En effet, la pratique de la vie m'a révélé le gouffre abyssal qui me sépare des autres : j'ai compris que je dois, autant que possible, me taire et garder pour moi ce que je pense. (p.25)

La haine du narrateur vis-à-vis de la canaille augmente au fur et à mesure que grandit la souffrance. Même le médecin de famille « avec son turban pisseux et ses trois poignées de barbe » (p.105) qui doit soulager ses peines, est « le médecin de la canaille ». La seule réjouissance de voir ce médecin est d'avoir réussi à le « déranger », lui qui appartient aussi à ce monde des imbéciles. Il exprime ainsi sa haine :

> J'appelais de tous mes vœux un cataclysme qui eût fait crever toute cette canaille qui respirait, s'agitait, et jouissait derrière les murs de ma chambre. (p.104)

La folie du narrateur s'apparente petit à petit à une sorte de clairvoyance que seul le fait d'être retiré et d'être un rêveur isolé peut produire et qui lui donne la possibilité de voir les choses que les autres ne peuvent pas voir. Il croit voir un monde parallèle dans un état de voyance supérieure. Il prétend se ressourcer au

[125] *Ibid.*, p.121

contact de la nature et méprise l'uniformité des gens et l'insignifiance de la société qui l'entoure :

> L'agitation, le tumulte, les spectacles offerts par l'existence de cette canaille, créée au physique et au moral sur un modèle uniforme, tout me paraissait insolite et dépourvu de signification. Depuis que je gardais le lit, je m'étais éveillé à un monde si étrange que je n'avais que faire de celui de la canaille. (p.110)

L'angoisse est provoquée par la confrontation de l'individu au monde qui l'entoure et l'incapacité de donner un sens à sa présence parmi tous ces gens, « une poignée d'impudents, de mufles, de mendiants nés, de prétentieux, de moucres[126]» (p.151), qui lui ressemblent pourtant par certains aspects. Le narrateur exprime cette angoisse et ce décalage sous une forme cauchemardesque, répétitive et obsessionnelle :

> Je sentais que j'étais à cent lieues des hommes que je voyais et parmi lesquels je vivais mais que, malgré tout, je leur demeurais solidaire en raison d'une ressemblance, vague si l'on veut, mais tout de même assez forte. C'était intolérable. Seule la constatation des besoins communs que la vie engendrait chez moi comme chez eux tempérait la surprise que j'en éprouvait. (pp.112-113)

La supériorité du narrateur, par rapport à ce monde, c'est que, d'après lui, la canaille a seulement besoin de manger et de s'accoupler, car même l'amour pour eux est « une jouissance vile et passagère », tandis que lui a accès à un monde surnaturel et qu'il a *une vie singulière* en harmonie avec les secrets de la nature. Le narrateur exprime cette distance d'une manière vive et brutale :

> Je n'avais nul besoin de voir ces êtres : chacun d'eux n'était-il pas à l'image de tous les autres ? Tous étaient faits d'une bouche à laquelle pendait une poignée d'entrailles que terminait le sexe. (p.115)

Par moment, ce dégoût des autres s'accompagne d'une hostilité et d'une jalousie ostensibles. En effet, les autres sont ceux qui mangent bien, qui dorment bien et qui ont une vie calme devant eux ; ceux dont « le visage n'était pas effleuré à chaque instant par l'aile de la mort » (p.127) tandis que le narrateur est celui qui éprouve les maux les plus affligeants et les souffrances les plus pénibles. Le seul

---

[126] Moucre : Muletier, celui qui a des mules à louer (*Dictionnaire Littré*).

spectacle du monde extérieur qui lui donne la satisfaction et crée une jouissance, et qu'il regarde par la fenêtre de sa chambre est lorsque quelques personnes portent le cadavre d'un défunt sur leurs épaules pour l'enterrer au cimetière :

> Je me réjouissait de voir que la canaille traversait aussi, d'une manière fugitive et superficielle, certes, mais du moins quelques secondes, l'univers dans lequel je vivais. (p.148)

L'exécration de ce monde de la canaille atteint son paroxysme par l'angoisse d'être mêlé à ce monde, même après la mort.

> Une seule chose me faisait peur : l'idée que les atomes de ma chair se mêleraient ensuite à ceux de la canaille. Y songer m'était insupportable et je souhaiter disposer, une fois mort, de longues mains, munies de longs doigts sensibles, afin de pouvoir rassembler soigneusement tous mes atomes, les garder dans mes paumes fermées et empêcher ces fragments de mon être, mon bien exclusif, d'entrer dans le corps de la canaille. (p.150)

Il est conscient du dilemme de sa présence et il vit donc dans un monde hybride, déchiré ou de l'entre-deux. Il sait qu'il est le dépôt des images millénaires cachées dans la profondeur trouble de son âme. Il sait que chaque être humain est un homme comme tous les hommes, pourtant il sent qu'il existe une certaine différence entre lui et ses semblables. Il se considère comme égal à tout le monde, mais a l'impression en même temps d'être différent de tous. Il se cherche et un désir de dépouillement le brûle ; la volonté de se libérer des contraintes ancestrales le sollicite, une force intérieure inconnue le pousse vers la connaissance de sa personne afin de capter son destin et de se reconstituer individuellement.

Narrateur par lui-même :

Le fait qu'Hedayat ait choisi d'écrire son récit à la première personne place le narrateur au premier plan. Toute l'histoire est révélée par lui. Il y a peu d'informations rapportées par d'autres personnages du récit.

Le narrateur est caractérisé par une instabilité identitaire. Il n'a jamais connu ses parents et ne connaît qu'une histoire sur eux : « J'ai recueilli plusieurs sons de cloche en ce qui concerne mes parents. Pourtant, seul un récit de ma

nourrice me paraît véridique » (p.91), dit-il. Il est opiomane et vit avec ses hallucinations et ses rêves récurrents. Le ressassement des mêmes paroles, des mêmes gestes et des mêmes délires révèle bien la dislocation de sa personnalité et la précarité de son identité dans la conscience et dans le corps, un caractère qui se nourrit de l'accumulation de sensations diverses et contradictoires (l'amour, la haine, une tristesse profonde, une joie immense,...) vis-à-vis de lui-même et des autres. La répétition des structures temporelles, rétrospectives ou imbriquées (il se voit tantôt enfant, tantôt jeune et tantôt vieux ou un mélange de tout cela), empêche toute saisie unifiée du personnage par lui-même et par le lecteur.

Le texte repose sur une enquête répétitive du « moi », interrogation pleine d'incertitudes, de déchirements et de souffrances : le narrateur se présente comme un être sans force, « un misérable décorateur » sans puissance, qui cherche à se connaître mais qui sombre peu à peu dans une sorte d'angoisse existentielle et finalement dans la folie. A travers cette recherche intérieure, cet autoportrait, il nous livre peu à peu son *moi* où on pourrait peut-être distinguer dans une sorte de fusion ambiguë, un moi profond, celui des aspirations authentiques en harmonie avec la nature, « uni au monde », et un moi du mal, de la cruauté et de l'agressivité. L'union de ces deux forces intérieures et opposées aboutit à une introversion, un auto-déchirement, un véritable étourdissement qui devient démence totale d'un être qui se sent abandonné de tous les autres et qui s'isole. Les éléments importants à considérer, ce sont évidemment l'opium et l'alcool qui agissant sur la pensée du narrateur, provoquent des confusions psychiques et qui l'empêchent de discerner le réel de l'onirique. Le narrateur a constamment la sensation de se dédoubler, de se fragmenter. Il se méprend sur la réalité de ce monde dans lequel il est plongé. C'est dans l'altérité et le rêve qu'il trouve ses repères et construit son histoire. Youssef Ishaghpour explique ainsi l'effet de l'opium :

> L'opium, avec le changement d'état qu'il engendre, devient un moyen de construction : entre la fin de la première partie et la seconde, et aussi après celle-ci, dans la dernière page. La fumerie comme le rêve, permettent, au cours même du second mouvement, des passages à l'autre côté, des intrusions du mystère dans la vie ordinaire. Ce qui crée une disposition souterraine et rétrospective à transformer le début du livre en rêve ou en effet d'opium. Mais, dans une touche ultime, tout

> bascule. Et c'est ce que l'on avait pris pour une réalité vraisemblable qui devient un rêve, sur fond d'événement surnaturel[127].

L'apaisement utopique et l'oubli provisoire que l'ivresse de l'alcool procure débouchent sur un enlisement de l'être dans un monde inquiétant. « Par malheur, ces remèdes de désespoir ne parvinrent pas à m'engourdir et à me procurer l'oubli », (p.39) affirme le narrateur. Les hallucinations du narrateur déclenchées par l'opium sont parfois reliées à une force ascensionnelle soutenant les élans de l'âme, mais cette puissance évoquée tour à tour comme faible et passagère entraîne inévitablement la chute. Le corps rêveur est l'objet de sensations étranges qui font de certains moments de rêverie des moments de bien-être et d'abandon, où la description d'une forme de l'inertie et de langueur, elle-même liée à des sensations de flottement et de bercement se succède à l'évocation d'une forte jouissance :

> Quel précieux remède dans mon martyre ! Lorsque je fumais, mes pensées se faisaient grandioses, gracieuses, enchanteresses, subtiles. J'évoluais dans un autre milieu, au-delà du monde ordinaire. Mon imagination, dégagée de la pesanteur des choses terrestres, promenait son essor vers une sphère tranquille et silencieuse. J'avais l'impression d'errer, porté par les ailes dorées d'un papillon de nuit, à travers un monde vide et brillant, où n'existait aucun obstacle. L'opium me procurait un plaisir si profond que j'éprouvais alors plus de jouissance que je n'en aurais goûté dans la mort elle-même. (pp.131-132)

Ce sentiment d'errance lénifiante lié à l'opium reste cependant éphémère comme l'exprime si bien Baudelaire dans *Les paradis artificiels* : « Cette gaieté, tour à tour languissante ou poignante, ce malaise dans la joie, cette insécurité, cette indécision de la maladie, ne durent généralement qu'un temps assez court »[128]. Ces élans du corps et cette recherche d'une forme de plénitude font ensuite partie intégrante d'un mouvement de chute. « Loin de se calmer définitivement, la souffrance ne tarde pas à s'exaspérer de nouveau. » (p. 23) dit le narrateur de *La Chouette aveugle*. En effet, « la fumée subtile de l'opium » procure d'abord « le calme de l'esprit » (p.74) pour le narrateur qui par la suite, en proie au vertige, chute et s'effondre.

Le sentiment de légèreté provient tout d'abord de la dissipation des *idées noires* qui s'envolent avec « la fumée subtile et céleste de la drogue » :

[127] Youssef ISHAGHPOUR, *Le tombeau de Sadegh Hedayat, op. cit.* , pp.80-81.
[128] Charles BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, Grands écrivains, 1992, p.26.

> C'était, en de pareils instants, mon corps qui pensait et qui rêvait, il croyait glisser à travers l'espace, comme soustrait aux effets de la pesanteur et à la densité de l'air. (pp.158-159)

Le narrateur sent que ses membres s'animent d'une vie autonome et que le corps échappe à son possesseur. Il n'a plus « aucun contrôle » sur lui-même, ce qui implique une désunion d'avec soi. Cette sensation domine surtout pendant la nuit et dans l'obscurité profonde qui favorise « la fantasmagorie », dans un état entre la veille et le sommeil, « en pleine béatitude », exactement comme l'état dans lequel il se trouvait au moment de la vision de la femme éthérée :

> Je ne sais pas si, en de tels moments, mes bras m'obéissaient ou non. Je croyais que, si j'avais laissé ma main sans contrôle, elle se serait mise en mouvement, d'elle-même, sous l'empire de quelque mystérieuse impulsion. Si j'avais cessé de surveiller mon corps en chacune de ces parties et de lui consacrer inconsciemment toute mon attention, il aurait pu commettre des actes imprévisibles, même pour moi. (pp.111-112)

Le narrateur entretient avec le monde une relation de proximité particulière. Il se sent en paix et en harmonie avec les éléments de la nature, le contraire de ce qu'il ressent en présence des êtres humains. Ce sentiment d'union se manifeste la première fois lorsque la femme éthérée meurt dans sa chambre et qu'il se retrouve en compagnie d'un « cadavre inerte et glacé ». Le paradoxe entre cette entente avec la nature dans un mélange de morbidité et d'apaisement est frappant.

> Le cours de mes pensées se figea. Une vie singulière s'éveilla en moi ; mon existence se trouvait liée à celle de toutes les créatures qui m'environnaient et de toutes les ombres qui frissonnaient autour de moi. J'étais profondément, indissolublement uni au monde, au rythme des êtres et de la nature. Par des fils invisibles, un courant morbide s'établit entre moi et tous les éléments. Aucun rêve ne me semblait contraire à l'ordre naturel. (p.50)

Ce lien se renforce une fois que le narrateur se décharge du cadavre et enterre le corps de la femme. Il tente en vain d'effacer les taches du sang qui s'étalent de plus en plus sur ses vêtements. Se retrouvant seul, égaré et perdu, il chemine vers un endroit inconnu :

> Je sentis que tous les êtres m'avaient abandonné ; je me réfugiai auprès des objets inanimés. Un lien s'était établi entre moi et le rythme de la nature, entre moi et l'obscurité profonde qui était descendue dans mon âme. Un tel silence est comme une langue inintelligible aux humains. La volupté m'étourdissait. (pp.66-67)

Cet état atteint à son paroxysme lorsque le narrateur fume tout ce qu'il lui reste d'opium et qu'il se laisse emporter dans un état d'abandon total. Il se réfugie dans la nature qui montre la continuité de la vie au-delà des naissances et des morts. Le narrateur raconte :

> Puis, ce fut comme si l'on me soulageait la poitrine d'un fardeau, comme si les lois de la pesanteur avaient cessé d'exister pour moi, et comme si j'avais pris un libre essor dans le sillage de mes rêveries, vastes maintenant, délicates et subtiles. Une indicible volupté m'envahit. Je m'affranchis du poids de mon corps. Mon être tendait vers l'univers léger et insensible du règne végétal – un monde calme, mais plein de formes, de couleurs merveilleuses. Mes pensées perdirent leur cohésion, se fondant parmi ces contours et ces couleurs. Je flottais au milieu d'ondes qui m'enveloppaient de caresses éthérées. (pp.74-75)

Comme nous l'avons déjà signalé, les images du corps dans *La Chouette aveugle* semblent s'articuler sur la dialectique de l'ascension, de l'harmonie avec la nature et de la chute et jouer sur les attitudes de légèreté et de pesanteur, tout en suggérant une image corporelle négative. Les images du sang, du corps en décomposition, des vers, etc., permettent de représenter un corps condamné à rester enfermé dans ses propres contraintes, un corps qui est périssable et qui obéit aux lois de la pesanteur. Nous avons vu un corps engagé dans une connivence avec le monde mais il n'est bien souvent qu'un amas de chair et d'os.

Tout est prétexte à montrer le corps morcelé, dépecé, déformé, déstructuré. Les descriptions de ces images sont fréquemment à l'œuvre. Le corps n'est qu'une enveloppe fugace de l'âme. Le narrateur peut s'en détacher et se libérer de son poids.

Le corps passe brusquement d'un état d'allégresse et de légèreté à un état soumis par la souffrance et la maladie avec des organismes usés et déchus. Le corps devient rapidement exposition d'un cadavre en décomposition, pourriture. La répétition de ces images est signe de ce malaise. Le personnage montre son effondrement et sa souffrance et la répétition donne une existence à ce corps

morcelé. On voit dans le passage suivant comment cette dégradation et cette mise à mort corporelle commencent avec les signes annonciateurs de la mort : le sang et les vers. Lorsque le narrateur enterre la femme éthérée, il raconte :

> Mon travail terminé, j'examinai mes vêtements ; ils étaient maculés de terre et déchirés, le sang coagulé s'y collait en caillots noirâtres. Deux hannetons voletaient autour de moi, des vers minuscules grouillaient, collés à mon corps. Je voulus effacer les taches de sang qui couvraient mes habits, mais plus j'humectais ma manche de salive, plus je frottais, plus le sang s'étalait et s'épaississait. Il se répandait sur moi, et j'en sentais le froid visqueux sur toute la surface de mon corps. (pp.65-66)

Pour intensifier l'image de la mort, l'auteur passe d'un sens à l'autre. Il y aura d'abord le toucher et la vue (le narrateur *frotte* le sang *noirâtre* et sens le *froid* de la mort). Le sens olfactif accentue par la suite la réalité de la mort et la répétition du mot odeur amplifie cette image dans ce qu'elle a de plus macabre et en même temps de plus réaliste et matériel :

> Une odeur de cadavre, de chair pourrie, me pénétrait tout entier. Une odeur de cadavre, comme si de tout temps mon corps en eût été imprégné et que j'eusse passé ma vie entière à dormir dans un cercueil noir. (pp.69)

La mort est aussi un spectacle qui s'effectue dans la laideur, la puanteur et la pourriture de la décomposition organique. Au sentiment de dégoût s'associe étrangement le désir de s'enfoncer un peu plus dans la déchéance, comme pour y trouver, paradoxalement, une identité, celle de l'exclu. Or c'est en allant au bout de son état de détresse que le narrateur pourra peut-être retrouver une forme de liberté ; c'est ainsi, en tout cas, qu'il donne un sens à son existence à laquelle il transmet un mouvement descendant, échappant enfin à cette dialectique de l'ascension et du déclin, n'allant plus que dans une seule direction : le plaisir de la mort comme finalité.

> J'avais le corps en feu ; des taches de sang maculaient mon *aba*, mon foulard, mes mains. Malgré la fièvre et la migraine, j'étais en proie à un trouble, à un enthousiasme singuliers, bien plus puissant que la pensée d'effacer le sang, bien plus fort que l'idée du veilleur de nuit qui viendrait m'arrêter. (pp.77-78)

La souffrance du narrateur est une douleur de l'âme, une inquiétude existentielle, une angoisse inexplicable, un sentiment d'inadéquation à soi et au monde. Si cette souffrance est plus douloureuse que la mort, c'est qu'elle est aussi une épreuve du temps dont seul, l'extase de l'opium et l'ivresse du vin peuvent divertir momentanément. Selon Mohammad Sanati, « les personnages d'Hedayat sont condamnés dès la naissance et ne voient que le nihilisme et ce nihilisme n'est que cette vie futile, c'est-à-dire avec l'existence de la mort comme finalité »[129].

Le corps est un reflet du tourment intérieur et la mort l'objet d'une hésitation. D'un côté, la mort est désirée dans cette existence douloureuse car elle ramène « l'oubli », et « le repos », de l'autre, elle est redoutée comme le leurre d'une fin qui se révèle rétrospectivement illusoire. Voici comment le narrateur parle de la mort :

> A chaque fois, je sentais venir la crise. Son approche m'emplissait d'un trouble singulier. C'était comme un désarroi, une angoisse, un temps d'avant l'orage. Alors, le monde réel s'éloignait de moi et j'avais l'impression de vivre dans un univers étincelant, à une distance démesurée de cette terre. (pp.161-162)

Le processus de déconstruction du personnage se dessine avec la dégradation du corps qui ne cesse de se répéter. Le narrateur se présente comme un être souffrant. Il regarde passivement son propre corps en décomposition. Le langage utilisé est cru et sans retenue. On constate l'obsession du narrateur dans la description de cette décomposition. De ce point de vue, l'écriture de *La Chouette aveugle* est très proche du langage de Lautréamont qui dans *Les chants de Maldoror* montre des scènes de décomposition monstrueuse du corps humain[130]. Les chants sont aussi une énumération de fantasmes, de rêves, de visions marqués par l'obsession et la hantise de la mort, du sexe et de la cruauté. Il y a les descriptions liées à l'image du cadavre et de la dégradation physique, comme dans cet extrait du chant IV :

> Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé

[129] Mohammad SANATI, *Sadegh Hedayat et la peur de la mort, op. cit.*, p.7.

[130] M.F. Farzaneh dans ses *Rencontres avec Sadegh Hedayat* raconte cet échange avec Hedayat : « Qu'est-ce que vous cherchez ? -Les chants de Maldoror… Quelqu'un vient de me les conseiller avec insistance. Il paraît que *La Chouette Aveugle* s'est encore dénichée un cousin. » (p. 132)

> ma peau, couverte de pus jaunâtre. [...] Cependant mon cœur bat. Mais comment battrait-il, si la pourriture et les exhalaisons de mon cadavre (je n'ose pas dire corps) ne le nourrissaient abondamment ?[131]

Le héros des *Chants* a des ressemblances avec le narrateur de *la Chouette aveugle* qui, vieilli par la douleur et l'angoisse de la mort, se transforme en vieux brocanteur bossu et qui se voit comme un cadavre en décomposition. De la même façon, « le héros des Chants, lorsqu'il apparaît sous une forme humaine, est souvent représenté comme jeune encore, mais prématurément vieilli par la souffrance et par la maladie. Il va « pâle et voûté », il a le sang appauvri, la bouche amaigrie ; son visage est « maquillé par les rides précoces et la difformité de naissance » ; sur sa figure brillent « les reflets du cadavre », et la nature « fait luire ses yeux avec la flamme aigre de la fièvre ». Au moral, il est victime du malheur lié à son destin ».[132]

A l'anéantissement du corps correspond l'anéantissement de l'âme. Il décline selon une décadence qui prolonge progressivement le sentiment d'inquiétude en une sorte de dégoût. Le narrateur se décrit comme un « mélange incongru, insolite », comme « une masse en décomposition » :

> Je sentais depuis longtemps que je me décomposais vivant ; non seulement mon être physique mais aussi mon âme se trouvait en perpétuelle opposition avec mon cœur, sans que pour autant ils s'accordassent entre eux. Je traversais une sorte de processus de désintégration et de putréfaction. (p.112)

Le narrateur se débarrasse petit à petit de son enveloppe charnelle. Au terme de cette introspection, la peur de la mort se substitue au désir de la mort. Il ressemble ainsi à un personnage d'outre-tombe, dans un état intermédiaire entre état de mort et état de vie et parle d'une mort intérieure et de l'installation progressive du corps dans l'éternité. Il raconte :

> J'avais tellement pensé au trépas, à la décomposition des cellules de mon corps que non seulement cela avait cessé de m'effrayer, mais que je désirais réellement disparaître et m'anéantir. (pp.149-150)

---

[131] LAUTREAMONT, *Les chants de Maldoror*, Le livre de poche, 2001, pp.242-243.
[132] Pierre Georges CASTEX, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p.320.

III.6. L'image animale : de la décadence à la surhumanité

La rêverie tend au délire cauchemardesque engendré par une imagination troublée et les perturbations d'un corps que le narrateur associe parfois à l'image d'un animal. Cette association apporte toujours une connotation négative et l'image qui en surgit est dégradante et avilissante. La première fois, le narrateur se dépeint comme un chien affamé en parlant de lui-même à la recherche de la femme de sa vision :

> J'étais pareil à un chien affamé reniflant des immondices, et qui, du plus loin qu'il voit quelqu'un apporter des déchets, prend peur, court se cacher, puis revient choisir, parmi les rogatons frais, les morceaux qui lui plaisent. J'étais comme ce chien. (pp.40-41)

Il faut signaler que le chien, en Iran et plus particulièrement dans la religion musulmane est un animal impur. Charognard, il annonce souvent la mort par ses aboiements. Il faut donc éviter de côtoyer un chien sinon on devient impur comme lui. Ainsi l'image liée au chien est-elle dégradante. Cette image revient dans la deuxième partie du récit avec l'image des oiseaux mourants :

> Lorsque j'eus repris des forces, je décidai de partir à l'aventure, comme un chien lépreux, qui sait qu'il doit crever, ou comme ces oiseaux qui se cachent au moment de mourir. (p.114)

La violence de la scène où le narrateur se compare aux mouches est également flagrante. La décadence s'accomplit dans les images redoutables de la fuite désespérée des mouches dans une maison enfermée. En s'identifiant avec les mouches, le narrateur découvre une certaine façon de faire le deuil de soi, de s'objectiver pour pouvoir s'imaginer mort et décrire la souffrance de cette mort en solitude :

> J'étais pareil aux mouches qui envahissent les maisons, lorsque commence l'automne, à ces mouches desséchées et sans vie, qui s'effraient du bourdonnement de leurs propres ailes. Elles restent un moment sur la cloison, serrées les unes contre les autres, puis, dès qu'elles comprennent qu'elles sont bien vivantes, elles se jettent

> étourdiment contre la porte et les murs, et leurs cadavres retombent autour de la pièce. (pp.141-142)

La comparaison avec l'animal a toujours un côté sombre et néfaste puisque l'image est liée à la maladie ou à la mort. L'image animale la plus importante reste celle de la chouette pour deux raisons. Premièrement, c'est elle qui figure dans le titre du récit et deuxièmement, il n'y a pas seulement une comparaison avec l'animal mais il s'agit d'une sorte de métamorphose. Or, cette métamorphose, au contraire de la métamorphose kafkaïenne n'est pas extérieure mais intérieure. Ce n'est pas le narrateur qui se transforme en chouette mais son ombre :

> Mon ombre sur le mur était exactement celle d'une chouette, elle se penchait pour lire ce que j'écrivais. (p.183)

La chouette est témoin de la douleur et de la propre mort du narrateur :

> Je ressemblais à une chouette, mais mes plaintes s'arrêtaient dans ma gorge et je les crachais sous la forme de caillots de sang. Peut-être la chouette souffre-t-elle d'une maladie qui lui inspire des idées pareilles aux miennes. (p.183)

Cette scène nous rappelle inévitablement la métamorphose kafkaïenne, d'autant plus que nous savons qu'Hedayat portait un intérêt particulier à l'œuvre de Kafka. Rappelons qu'Hedayat a traduit quelques-unes des œuvres de Kafka : *Le Chacal et l'Arabe*, *La métamorphose*. Il a également écrit un essai qui s'intitule *Le message de Kafka*.

La Chouette aveugle est aussi le récit d'une métamorphose négative : la femme céleste se transforme en cadavre, la petite fille gracieuse devient la femme garce, le narrateur se métamorphose en chouette et puis en vieux brocanteur.

La longue description des moutons, « deux carcasses de moutons », sur l'étal du boucher prépare aussi à mots couverts la traversée du temps qui attend le narrateur et elle fixe à l'avance une image du passage de la vie à la mort. Ainsi les signifiants liés à cette image permettent une saisie prématurée de ce moment fantasmé de la mort.

A l'image de l'animal agonisant ou mort que le narrateur s'attribue, se substitue parfois l'image d'une puissance surnaturelle, « une force surhumaine »

(p.185). Une puissance qui se nourrit de l'acceptation de la douleur. En effet, la lutte permanente contre la mort, la révolte contre l'existence insensée, l'angoisse de la mort et la souffrance de la solitude, dont le narrateur ne peut pas se défaire lui donne des sentiments d'en haut en tant que demi-dieu. La souffrance l'assure du sentiment d'exister et le place au-dessus de tous les autres qui ne connaissent pas cette souffrance. Il l'exprime ainsi :

> Je comprends maintenant que j'étais devenu un demi-dieu bien au-dessus des besoins mesquins des hommes. (p.182)

L'auto-dégradation du narrateur précède à une volonté de puissance, une force surhumaine, et de domination extraordinaire face au monde de la canaille. Cet isolement, la souffrance, les rêveries dues à l'opium lui confèrent le sentiment d'un pouvoir extraordinaire. Il a une tendance à se mettre à l'épreuve de la douleur. Pour lui, c'est une sorte de rébellion :

> J'étais comme fou et je prenais plaisir à ma souffrance. C'était un plaisir surhumain, un plaisir que j'étais seul capable de supporter. Même les dieux, s'ils existent, ne sauraient connaître un tel délice. C'est alors que je compris ma supériorité, ma supériorité sur la canaille, sur la nature, sur les dieux ; ces dieux nés de la sensualité des hommes. J'étais devenu dieu, j'étais même plus grand que les autres dieux ; je sentais passer en moi un courant d'éternité et d'infini. (PP.168-169)

Ainsi se développe le portrait ambigu du narrateur qui pris dans l'entrelacs des contradictions se dessine au milieu des autres personnages qui sont en effet ses doubles.

Epilogue :

Cette première partie nous a permis de voir la structure répétitive de *La Chouette aveugle*. Elle a fait apparaître la répétition dans l'organisation spatio-temporelle et dans la construction des personnages.

Nous avons d'abord analysé la structure binaire et circulaire du roman et son univers onirique où les images s'engendrent les unes à partir des autres, créant des séries récurrentes qui donnent l'impression que l'histoire n'avance pas mais ne cesse de se répéter, comme les versions d'une seule et même rêverie.

Le temps se présente avec une linéarité brisée par des plongées dans le passé. Les repères temporels échappent également au lecteur. Il n'y a pas de ligne droite mais des retours en arrière dans un passé imaginaire ou un passé mythique, un retour circulaire à l'image de la structure d'ensemble du récit.

Le traitement de l'espace met en valeur l'isolement du personnage du narrateur. Qu'il soit à l'intérieur, enfermé dans sa chambre, ou à l'extérieur, l'espace qui entoure le sujet ne semble être fait que pour l'écraser et projeter son intériorité.

Nous avons aussi vu la répétition dans le système des personnages. Les confusions et les glissements d'un personnage à l'autre, à cause des leurs descriptions identiques, mêlent sans cesse leur identité.

A la lumière de ces constatations, nous pouvons donc souligner que le sens est inséparable de la forme. Le ressassement est l'indice d'un état d'âme, d'une expérience existentielle que nous essaierons de définir dans les parties suivantes de notre travail. Cette écriture contraint aussi le lecteur à épouser le mouvement du ressassement partout présent. Il s'instaure comme une tension au cœur du texte.

Dans la deuxième partie, nous analyserons le ressassement dans ce roman du côté de la poétique et de la thématique qui prolongera la perception de la répétition comme le premier moteur de l'écriture de *La Chouette aveugle.*

Deuxième partie : La poétique du ressassement

Chapitre I : Les figures de la répétition

Préambule :

Il existe un nombre impressionnant de termes synonymes du verbe *répéter* : redire, redoubler, reprendre, rabâcher, remâcher, ruminer, réitérer, recommencer, radoter, refaire, ressasser, etc. La plupart de ces termes ne s'appliquent que de façon imparfaite à la figure stylistique qui fait l'objet de la présente étude. Nous avons donc décidé d'employer le mot *répétition* pour l'ensemble des représentations de cette figure et le mot *ressassement* pour caractériser la poétique de *La Chouette aveugle*. En effet si le *Dictionnaire Robert* choisit la définition « répéter de façon lassante » pour le mot ressasser, nous le définissons, en ce qui concerne ce roman, par répéter de façon obsessionnelle. Nous choisissons aussi le sens que donne le *Dictionnaire Littré* : ressasser, c'est « examiner à plusieurs reprises », car il y a dans ce mot et dans ce que nous en pressentons dans *La Chouette aveugle*, une dynamique de recherche. L'écriture a donc pour fonction d'éclairer un propos. L'écriture du ressassement n'est pas une écriture de rabâchage, mais une écriture de recherche. Elle se construit comme une écriture de l'épuisement de la forme. Le ressassement dans *La Chouette aveugle* est une démarche volontaire et une nécessité au service d'une écriture essayant d'exprimer et de révéler une idée difficile à formuler. Dominique Rabaté a ainsi justement remarqué que « le ressassement entasse les descriptions possibles de sa propre malédiction, qu'il oblige à multiplier en variations infimes, en termes proches et imagés ce qui tout à la fois se redit et n'est jamais exactement dit »[133].

Le terme ressassement suggère alors un mouvement. Il contient un va-et-vient dans le mot, un aller-retour dans l'écriture. Et c'est là que réside l'ambivalence de l'écriture du ressassement : d'une part l'écriture part à sa propre recherche et de l'autre elle reste comme suspendue alors sa progression car elle redit la même chose.

Chaque œuvre littéraire contient un ensemble de significations susceptibles de diverses interprétations et explications toujours fragmentaires et subjectives de la part des critiques ou des lecteurs. C'est pourquoi, nous souhaitons consacrer une partie de notre travail à l'examen de

---

[133] Dominique RABATE, « Singulier pluriel », in *Ecritures du ressassement, op. cit.*, p.12.

la répétition au plan du discours, c'est-à-dire à l'analyse des significations et des concepts qui sont, *a priori*, moins indiscutables. Il s'agit d'aborder la répétition dans sa dimension la plus immédiatement visible. Cette démarche permettra de relever certains principes stylistiques, formels ou thématiques, selon lesquels est construit le roman et de saisir en partie la dimension esthétique du livre amplement fondée sur la répétition. De telles significations ne représentent qu'une petite partie de l'œuvre littéraire, on peut donc les dévoiler dans les microstructures sémantiques.

La répétition dans le langage s'adapte à des domaines différents où elle prend tour à tour une acception autre : contrainte linguistique, figure de rhétorique, reprise intertextuelle, etc. Nous adopterons donc dans ce chapitre une démarche qui emprunte les méthodes à la linguistique et à la stylistique. Nous aurions pu choisir d'étudier les effets produits par le ressassement pour remonter vers l'étude des formes de la répétition, mais nous risquions de tomber aussi dans « le piège » de la répétition en raison de la complexité de la structure du récit. En effet, *La Chouette aveugle* contient une quantité impressionnante d'occurrences de termes et de propositions dans une structure elle-même répétitive et complexe. Nous avons donc préféré expliciter et catégoriser les différentes figures de répétition pour décrire les effets produits. L'outil linguistique permet de relever plus aisément les figures de la répétition et d'en analyser alors l'effet sémantique.

L'intérêt du roman est précisément dans cette complexité, cette ambiguïté et cette polysémie qui permettent à chaque lecteur de déterminer, à chaque lecture, une signification nouvelle et nuancée.

En tant que figure de style, la répétition trouve sa place dans les traités de rhétorique les plus anciens et en tant que fait de discours, elle est également le sujet de recherche de nombreux linguistes et critiques littéraires. Nous présenterons dans un premier temps un rapide parcours de quelques théories et concepts sur la répétition qui nous conduiront dans les domaines de la rhétorique et du discours. Dans un second moment il conviendra de voir les différentes figures et modalités de la répétition dans *La Chouette aveugle.* Enfin nous centrerons notre propos sur les valeurs et les sens de la répétition dans cette œuvre puisque nous pensons aussi que « la répétition est une affaire de « pensée »

qui affecte l'ensemble de la proposition ; elle n'est pas une simple réduplication du même »[134].

I.1. La rhétorique de la répétition :

Dans l'art de la rhétorique[135]ancienne, il existe de nombreux termes (redite, tautologie, etc.) et de multiples conseils qui témoignent souvent de la connotation péjorative liée à la répétition. « Pour juger de la validité du procédé, l'âge classique retient le critère de « nécessité » et fait dépendre la qualité de la figure de son degré d'« utilité »[136], explique Marie-Laure Bardèche. Cette figure est généralement appréhendée à travers l'établissement d'un certain nombre de règles stylistiques. L'histoire de la rhétorique et le discours des grammairiens montrent souvent la condamnation insistante du fait de répétition. La rhétorique a établi en particulier des règles strictes en recommandant l'usage surveillé de la répétition pour ne pas tomber dans la monotonie et la lassitude du discours. Comme le dit Madeleine Frédéric dans une partie de son étude sur la répétition dans la rhétorique ancienne, la répétition est considérée la plupart du temps « en tant que défaut de style que l'écrivain doit éviter soigneusement »[137]. Il existe néanmoins des rhétoriciens qui accordent à la répétition une réelle valeur et qui distinguent les répétitions naturelles et élégantes des répétitions inutiles ou mal utilisées[138]. M.

---

[134] Marie-Luce DEMONET, « L'Anaphore chez Montaigne », in *La Répétition*, études rassemblées et présentées par S. Chaouchi et A. Montandon, Association des publications de la Faculté des lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, coll. Littératures, 1994, p.87.

[135] Pour définir la rhétorique ancienne, nous nous penchons sur cette citation de Françoise Douay-Soublin, dans son article « Les figures de rhétoriques : actualité, reconstruction, remploi », in *Langue française*, Année 1994, volume 101, Numéro 1 : « Il existe une tradition occidentale ancienne, qui court de l'Antiquité grecque jusqu'au XIXe siècle, et qui s'appelle la Rhétorique. Cette tradition s'attachait à régler 'l'art de parler pour persuader' ; au fil des siècles, elle a analysé, c'est-à-dire inventorié, classé, étiqueté, relié entre elles dans un système raisonné, un grand nombre de formes linguistiques, distinguant certaines d'entre elles sous le nom de 'figures'. De ces figures il existe, sous formes d'exemples canoniques munis d'une grille d'analyse, un ensemble de référence, auquel renvoie légitimement l'expression, *les figures de rhétorique*. En France, on admet en général que l'on peut accéder à cet ensemble de référence par deux traités français marquant 'l'aboutissement' de cette longue tradition rhétorique : les *Tropes* de Dumarsais et les *Figures du discours* de Fontanier ». (p.13)

[136] Marie-Laure BARDECHE, *Le Principe de répétition, op. cit*. p.43.

[137] Madeleine FREDERIC, *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*, Niemeyer, Tübingen, 1984, p.5.

[138] Nous ne développons pas ce sujet dans ce travail, puisque M. Frédéric l'a largement étudié et nous nous permettons de renvoyer le lecteur à cette étude. M. Frédéric consacre une partie de son étude de la répétition vue dans la rhétorique traditionnelle: elle explique par la suite les tentatives des rhétoriciens pour différentes

Frédéric rappelle en même temps que c'est aux auteurs des traités de rhétorique de l'Antiquité que l'on doit les premières études de la répétition morphosémantique.

Le débat sur la répétition nécessaire et la répétition contingente est très long et ne se limite pas à la rhétorique ancienne. De nombreux chercheurs se penchent également sur cette question dans les différents genres littéraires et dans différentes sortes de discours.

Anne-Marie Clinquart, dans son article « La répétition, une figure de reformulation à revisiter» rappelle aussi les connotations négatives associée à la répétition dans la langue normée :

> La répétition des termes est associée à une inutile répétition des idées, enfermant le couple signifiant/signifié dans une relation strictement monosémique[139].

Elle ajoute ensuite que du point de vue linguistique : « répéter est synonyme de *prêcher, rabâcher, ressasser, seriner*, sans oublier *se répéter, radoter, redire les mêmes choses sans nécessité* »[140], avant de parler de l'inévitabilité de cette figure dans le discours oral et de son rôle indispensable pour la cohésion de ce genre de discours, sa progression, sa dynamique et sa compréhension.

Marie-Laure Bardèche évoque les valeurs positives de la répétition lorsqu'il s'agit de l'intensité de l'expression ou de l'enchaînement des idées. « La puissance différenciante de cette figure est ainsi valorisée puisqu'elle la légitime en la rendant nécessaire »[141], écrit-elle.

Si « en lisant des textes français du Moyen Âge, on est vite frappé par la tendance très prononcée qu'ont les auteurs à accumuler des mots ou des expressions »[142], la littérature moderne fait également un large usage des figures de la répétition surtout quand il s'agit de restituer le discours intérieur des personnages. (La forme et la raison sont différentes). Les auteurs comme Kafka, Beckett, Claude Simon, Duras, Robbe-Grillet, Queneau, Blanchot, sont ceux à qui

---

figures de répétition, la terminologie adoptée par chacun de ces théoriciens pour désigner chaque figure et procéder à l'inventaire des différentes modalités de la répétition.

[139] Anne-Marie CLINQUART, « La répétition, une figure de reformulation à revisiter », in *Répétition, Altération, Reformulation,* Revue SEMEN, 2000, N°701, p.323.

[140] *Ibid*.

[141] Marie-Laure BARDECHE, *op. cit*., p.46.

[142] Anders MALKERSSON, *L'Itération lexicale : étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XIIe et XIIIe siècle,* Acta Universitatis Gothoburgensis, XLI, 1992, p.1.

on attribue facilement une forme d'écriture à répétition. Nous pouvons même dire comme Alain Montandon qu'un certain nombre des textes du XXe siècle « utilisent la répétition de manière de plus en plus consciente au point que l'on pourrait parler d'une véritable poétique de la répétition, partie intégrante d'une conscience de la modernité »[143]. Pourtant, si de nombreux chercheurs et théoriciens se sont intéressés à la répétition, la complexité de cette forme stylistique et les problèmes d'ordre théorique et pratique qu'elle comporte font que l'on est encore loin d'avoir une idée définitivement claire du rôle que joue ce procédé dans la littérature ancienne et moderne.

I.1. La répétition dans le discours :

La répétition compte un certain nombre de pratiques très variées. C'est pourquoi, la tâche qui consiste à délimiter les phénomènes concernés dans ce domaine nous semble bien difficile. La définition de Dupriez de la répétition, par exemple, est bien le reflet de cette complexité. On constate que cette définition, comme toute définition, ne permet pas de cerner ce phénomène vaste dans son ensemble :

> « Répétition. Employer plusieurs fois les mêmes termes [...]. Cette figure [...] englobe déjà plusieurs figures spécifiques. V ; à réduplication, triplication, tautologie. Pour d'autres types de répétition V. à allitération, antimétathèse, assonance, chiasme, écho sonore, gémination, pléonasme, verbigération, et le doublon. [...] La répétition, quand elle n'est pas utile, est une négligence. [...] Il y a des répétitions intensives (V. à amplification, anaphore, épiphore, antépiphore, soulignement). [...]La palilalie, maladie de la répétition, consiste à redire le même mot indéfiniment ; la palinphrasie, la même phrase [...] Dans le récit, on trouve des répétitions d'épisodes, sous forme d'annonce ou de rappel, ou avec des variations.[144]

Afin d'y voir plus clair, nous amorcerons cette réflexion par une brève explication sur la répétition dans la langue et dans le discours. La répétition serait

[143] Alain MONTANDON, « La Répétition chez Kafka », in *La Répétition*, *op. cit.*, p.263.
[144] Bernard DUPRIEZ, *Gradus, Les Procédés littéraires*, 10/18, Union Générales d'Editions, 1984.

a priori étrangère au système de la langue où, selon Saussure, « il n'y a que des différences »[145]. Il explique :

> Qu'on prenne le signifié ou le signifiant, la langue ne comporte ni des idées ni des sons qui préexisteraient au système linguistique, mais seulement des différences conceptuelles et des différences phoniques issues de ce système. Ce qu'il y a d'idée ou de matière phonique dans un signe importe moins que ce qu'il y a autour de lui dans les autres signes[146].

Il existe pourtant des phénomènes de répétition dans la langue qui s'appliquent au signifié et au signifiant, comme par exemple le redoublement (quand on dit : très très jeune) ou la réduplication (lorsqu'on répète : Au secours ! Au secours !). Mais elle existe également dans le discours, où elle est considérée comme une figure. Pour ce qui est de la valeur stylistique de la répétition, on retrouve des avis très divers et variées. En ce qui concerne la poésie, certains chercheurs soulignent qu'il s'agissait avant tout d'un moyen d'assurer les rimes et elle sert parfois à mettre en relief un concept donné[147]. Dans la prose, elle pourrait contribuer à rendre l'expression plus ample et plus abondante produisant un effet de renforcement. Il est évidemment difficile de se prononcer avec certitude sur la valeur stylistique de la répétition, car les différents types de répétition ne produisent pas les mêmes effets. On peut également supposer que l'effet varie en fonction du contexte et d'après les différentes associations. Ici nous nous contenterons d'affirmer qu'il y a effectivement de nombreuses interprétations, mais nous nous concentrerons dans ce chapitre sur l'étude des formes de la répétition.

Nous proposons d'emblée de nous interroger sur la notion de répétition linguistique et littéraire en suivant la modélisation proposée par Madeleine Frédéric. Elle définit ainsi l'aspect linguistique de la répétition :

---

[145] Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, 2005 [1916], p.166.
[146] *Ibid.*
[147] Le rôle et l'effet de la répétition dans la poésie sont évidemment plus amples. Son langage implique le recours à la répétition pour frapper et mettre en évidence la pensée, pour donner des informations dans le cadre d'un énoncé déclaratif, pour donner une valeur explicative, etc. (*cf.* COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, ou COHEN, Jean. « Poésie et redondance», in *Poétique* n°28, Seuil, 1976)

> La répétition en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé – réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte du langage – soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison des deux éléments. (*op. cit.*, p.231)

Plusieurs éléments nous semblent importants dans cette définition : d'abord, il est question d'un énoncé, donc implicitement d'une énonciation; ensuite la contrainte de l'unité du langage est assez flexible puisqu'elle se limite à un élément dont on ignore la nature : un phonème, un lexème, ou une structure pourrait faire l'objet d'une répétition. En outre, cette identité formelle peut être remplacée, ou accompagnée par une identité sémantique. M. Frédéric distingue ainsi les répétitions lexicales, syntaxiques et sémantiques, incluant les répétitions thématiques et structurelles. Ainsi, la répétition linguistique recouvre un certain nombre de pratiques et de formes de répétitions appelées « figures de répétition » qui peuvent avoir des fonctions très différentes, descriptive, intensive, formelle, liturgique, incantatoire et autres. Nous étayons cette réflexion avec celle de Dominique Rabaté qui affirme :

> Le ressassement est précisément une interminable recherche de forme (au singulier) et de formes (au pluriel), et même temps et parce qu'il est une incessante ruine de formes[148].

Il nous semble également important d'insister ici sur un autre point. Nous avons constaté que dans de nombreuses études, la répétition est envisagée comme une reprise à l'identique, sans aucune modification linguistique ou sémantique et la reformulation comme une reprise avec modification du contenu et déplacement du sens. Dans ce travail, nous ne distinguons pas les deux termes car nous pensons que la reprise même identique contient en elle-même le changement de perspective énonciative. Toute répétition implique un décalage entre une occurrence et la suivante ; la succession accompagne la différence au cœur même de la répétition. Nous retrouvons ici Gérard Genette qui affirme :

> On peut, sans trop risquer l'absurde, poser en principe que toute répétition est déjà variation : variation si l'on veut, au degré zéro – un degré qui, on le sait, n'est jamais nul[149].

---

[148] Dominique RABATE, « Singulier, pluriel », in *Ecritures de ressassement, op. cit.*, p.10.
[149] Gérard GENETTE, *Figures IV*, Seuil, Coll. Poétique, 1999, p.101.

Jean de Guardia confirme cette idée et précise que : « la langue ne se répète pas, au sens où, simplement, la répétition constitue toujours un surplus par rapport au volume minimal d'information requis pour qu'un énoncé soit compréhensible (volume minimal qui est une sorte de degré zéro de la phrase grammaticale), ce qui confère à la répétition, quand elle apparaît dans le discours, le statut d'écart, donc de figure »[150].

Dans *La Chouette aveugle* d'Hedayat, où l'écriture repose largement sur la répétition, tout en envisageant les idées citées, nous tenterons de relever ces figures qui sont extrêmement nombreuses dans ce roman. Nous avons choisi les exemples les plus significatifs pour éviter l'effet de catalogue.

Nous aborderons par la suite une forme de répétition exogène, c'est-à-dire en faisant intervenir des éléments extérieurs au texte. Nous évoquons ainsi les pratiques de l'hétéro-reformulation (rapports de ce texte avec celui d'autres auteurs), et de l'auto-reformulation (les répétitions à l'intérieur de l'œuvre même d'Hedayat).

I.2. Les formes de la répétition :

Dans un premier temps, il nous a paru nécessaire de faire l'inventaire des phénomènes qui relèvent de la répétition dans *La Chouette aveugle*. Nous ne voulons pas surcharger cette partie du travail par des définitions et des concepts théoriques. Mais nous ne considérons pas comme tout à fait inutile de rappeler quelques principes généraux qui ont guidé notre choix, bien que nous risquions de répéter des notions bien connues.

Les formes et les figures de la répétition appartiennent aux figures de style dans le cadre de la linguistique, de la grammaire, de la lexicologie, mais il n'est pas aisé de distinguer les figures de style et les figures de rhétorique : dans l'introduction du *Dictionnaire des figures de style*, l'auteur Nicole Ricalens-Pourchot affirme que les figures de style « n'appartiennent pas non plus tout à fait

[150] Jean de GUARDIA, « Les Impertinences de la répétition », in *Poétique*, n°132, Nov.2002, p.480.

à la rhétorique dont la signification recouvre à la fois l'art de bien parler et la technique de la mise en œuvre des moyens d'expression. Ce manque d'appartenance à un domaine précis de la linguistique les fait d'ailleurs appeler dans l'usage courant, indifféremment ou confusément, « figures de style » ou « figures de rhétorique » et leur définition reste vague»[151]. Patrick Bacry de son côté évoque cette idée :

> Dans l'infinie variété du discours, la rhétorique classique cherchait à répéter tout ce qui peut être considéré comme procédé stylistique régulier, [...] : ces procédés qu'elle appelait les figures du discours, nous les nommons aujourd'hui plus souvent figures de style .[152]

Henri Suhamy, dans un chapitre *Des figures de style*, parle aussi des définitions et aperçus historiques des figures de style. Il rappelle : « Même si les figures de style ont une réalité vivante, on a confusément l'impression que la rhétorique appartient au passé »[153]. Selon lui, il ne faut pas systématiquement opposer rhétorique et stylistique, car la rhétorique n'est pas seulement l'art oratoire, mais aussi la science qui a pour objet l'art oratoire. Il ajoute que c'est bien dans la *Rhétorique* d'Aristote qu'on trouve, pour la première fois, des descriptions et des définitions des figures.

Pour toutes ces raisons, pour la définition des figures dans notre étude, nous avons décidé de nous appuyer sur quatre ouvrages : le *Dictionnaire des figures de style de* Nicole Ricalens-Pourchot (DFS), le *Dictionnaire de rhétorique*[154] (DR), le dictionnaire *Gradus* de Dupriez (GR) et nous utilisons amplement l'ouvrage de M. Frédéric, *La répétition. Etude linguistique et rhétorique* (RE) pour la classification de ces figures.

Dans chacun de ces ouvrages, les figures sont classées par familles. Ces figures peuvent affecter le lexique, la construction syntaxique, les sonorités et l'expression du sens. La répétition peut appartenir à chacune de ces catégories.

Nous avons décidé de ne pas aborder l'aspect phonique, ce qui ne veut pas dire qu'il ne joue aucun rôle dans le roman. En effet, l'objectif de l'analyse n'est pas la description de la langue, mais l'examen de celle-ci comme de

---

[151] Nicole RICALENS-POURCHOT, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, 2003, p.7.
[152] Patrick BACRY, *Les figures de style*, Belin, Collection Sujets, 1992, p.8.
[153]Henri SUHAMY, *Les figures de style*, PUF, Collection Que sais-je ? 1981, p.4.
[154] Michel POUGEOISE, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001.

l'un des éléments de la construction thématique du roman. Nous avons donc préféré étudier les plans linguistiques qui sont directement liés au plan thématique, c'est-à-dire le lexique, la phrase et les contextes sémantiques d'ordre supérieur.

Il est important de signaler que pour pouvoir expliquer l'effet produit par les figures de la répétition, nous devons avoir recours à l'ensemble des types. Il s'agit là, selon Georges Molinié « de combinaisons entre des structures microstructurales, celles qui dépendent matériellement des éléments formels verbaux isolables, et des structures macrostructurales, telles que la figure globale n'est en fait isolable sur aucune de ses composantes, mais n'apparaît qu'à la suite d'une réflexion qui reconstruit l'ensemble ».[155]Par exemple, quand on a affaire à des répétitions sémantiques, le système est « macrostructural, dans la mesure où seule une opération active de décodage du récepteur réunit des éléments qui, indépendamment les uns des autres, fonctionnent en admettant des modifications formelles sans conséquence sur l'effet de sens produit »[156].

Ce chapitre ne constitue pas une description exhaustive de toutes les figures de la répétition, mais un inventaire des figures qui nous semblent importantes pour notre recherche.

A. Figures macrostructurales :

La structure d'ensemble :

La répétition se caractérise par deux types de manifestations : la première se traduit par le recours aux figures de répétition, la seconde se manifeste par la récurrence de structures, non plus en contexte, mais à l'échelle du texte. Dans la première partie de ce travail, nous avons longuement évoqué la structure binaire et répétitive de *La Chouette aveugle* et nous avons montré en quoi la deuxième partie du livre est la répétition de la première[157]. Nous avons également montré les effets

---

[155] Georges MOLINIE, « Problématique de la répétition » in *Langue française*, Année 1994, Vol 101, N.1, p.105.
[156] *Ibid.*
[157] *Cf.* Première partie de notre étude « Le Ressassement structurel ».

de la récurrence au niveau de la temporalité et de l'espace ainsi que dans la représentation des personnages. Nous nous interrogeons donc ici sur les figures de la répétition au niveau du discours.

La répétition des séquences :

La théorie des séquences « considère qu'il existe, entre la phrase et le texte, un niveau intermédiaire de structuration, celui des périodes et des macro-propositions »[158]. Cette théorie a été élaborée par Jean-Michel Adam qui affirme que la séquence est « une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie »[159].

Dans ce travail, nous considérons la séquence comme une suite phrastique[160], comme « une suite de propositions liées progressant vers une fin »[161]. Pour constituer une séquence élémentaire, on doit pouvoir distinguer et décomposer une suite d'actions. Un texte narratif se compose ainsi de séquences constituées de macro-propositions, à leur tour décomposables en *n* propositions. La répétition peut intervenir au niveau des propositions ou des macro-propositions. Dans la même séquence, une ou plusieurs micro-propositions peuvent aussi faire l'objet d'une répétition totale ou partielle. Dans tous les cas, selon Jean-Michel Adam, ce sont « les phénomènes de reprise-répétition qui assurent la continuité locale de toute séquence linguistique »[162].

Dans les exemples suivants, la séquence des *veilleurs ivres* se répète à quatre reprises pendant le roman, c'est-à-dire que la même scène se produit avec les mêmes personnages répétant les mêmes paroles. Les propositions se répètent

---

[158] Patrick CHARAUDEAU ; Dominique MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002, p.525.
[159] Jean-Michel ADAM, *Eléments de linguistique textuelle*, Mardaga, 1990, p.84.
[160] « On appelle séquence comme une suite d'éléments ordonnés conventionnellement sur un axe syntagmatique ». (Jean Dubois et al. *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 2002 (1994), p.429.) Du point de vue grammatical, on peut aussi définir chaque phrase comme une séquence, ou une suite de constituants. Bon nombre de linguistes utilisent en effet indifféremment «suite» et «séquence». Et en linguistique, on distingue des séquences de phonèmes, de morphèmes, de syntagmes.
[161] Jean-Michel ADAM, A.PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, Nathan, collection Nathan Université, 1989, p.99.
[162] *Ibid.*, p.52.

donc, soit totalement soit partiellement à l'intérieur de la scène. La première fois, le narrateur raconte la scène de la sorte :

> On entendit alors dans la rue les cris d'une bande de veilleurs ivres qui passaient en échangeant des plaisanteries grossières. Ils chantaient en chœur :
> Viens, allons boire,
> Boire le vin de Ray !
> Si nous ne buvons maintenant, quand
> donc boirons-nous ?
> Tremblant de frayeur, je me jetai de côté. Le chant se déployait dans l'air d'une façon singulière. Il s'éloigna insensiblement, puis s'éteignit tout à fait.
> (pp.139-140)

La deuxième fois, il y a une petite variation dans le refrain et l'origine du chant :

> Alors, je fredonnais ce refrain entendu je ne sais où :
> Viens, allons boire du vin,
> Boire le vin de Ray !
> Si nous ne buvons maintenant, quand donc
> boirons-nous ?
> A chaque fois, je sentais venir la crise. Son approche m'emplissait d'un trouble singulier. (p.161)

La troisième fois, la scène se passe exactement comme la première fois mais il y a des précisions sur le temps de la part du narrateur :

> Il faisait encore nuit, lorsque je fus réveillé par le tapage d'une bande de veilleurs ivres qui passaient dans la rue. Ils échangeaient des injures grossières et chantaient en chœur :
> Viens, allons boire,
> Boire le vin de Ray !
> Si nous ne buvons maintenant, quand
> donc boirons-nous ? (pp.173-174))

La quatrième fois, c'est la répétition de la troisième avec des petites variations :

> J'avais à peine fermé les yeux que des veilleurs ivres passèrent en bande, de l'autre côté du mur de ma chambre. Ils échangeaient des injures grossières et chantaient en chœur :
> Viens, allons boire du vin,
> Boire le vin de Ray !
> Si nous ne buvons maintenant, quand donc
> boirons-nous ? (p.184)

Nous pouvons interpréter cette séquence comme un effet de répétition obsessionnelle de la même hantise par le narrateur saisi dans un sentiment de culpabilité et d'angoisse à l'idée d'être arrêté par les veilleurs de nuit. Cette angoisse poursuit le narrateur tout au long du récit et s'exprime sous différentes formes que nous allons développer dans le chapitre suivant. Une telle répétition transgresse un des principes fondamentaux du récit : la succession des événements est censée introduire un changement. Or la répétition fait patiner le récit. Elle empêche la clôture de la séquence.

Dans tous les cas, lorsque les séquences se répètent, on se trouve dans une symbolique de la circularité, du cycle, et de l'éternel recommencement caractéristique de *La Chouette aveugle* que nous avons étudié dans la première partie de ce travail.

Nous pouvons également évoquer la variation. On parle de la variation de la séquence lorsque la répétition d'un élément de la séquence se reproduit partiellement en un autre lieu ou avec d'autres personnages. Les mêmes paroles se trouvent parfois déplacées dans la bouche d'un autre personnage. La répétition s'accompagne ainsi d'une variation. Dans l'exemple suivant, le narrateur adresse la parole au vieux cocher qui le conduit du cimetière à la maison, après avoir enterré la femme éthérée :

> Je lui indiquai de la main la direction de la maison. Mais sans me laisser le temps de parler, il reprit :
> - C'est pas la peine, j'la connais, ta maison. Voilà ! Ha ! (p.58)

Ensuite, prend place le dialogue entre le narrateur et le fossoyeur (on ne sait d'ailleurs pas s'il s'agit de la même personne que le vieux cocher ou d'une autre). Cette scène se répète trois fois dans des intervalles assez proches l'un de l'autre. La répétition s'accompagne d'une variation qui touche le lieu de la scène (nous soulignons) :

> Je cherchai dans ma poche de quoi le payer : je n'avais sur moi que deux qrans et un abbâsi. L'homme éclata d'un rire sec et affreux :
> - Ça fait rien ! Ça va ! Tu me paieras après. J'connais ta maison. (p.62)

Dans l'exemple suivant, « le vieux » remplace « l'homme » et il y a une explication supplémentaire de la part du vieux :

> Je cherchai dans ma poche de quoi le payer : je n'avais sur moi que deux qrans et un abbâsi. Le vieux éclata d'un rire sec et affreux :
> - C'est pas la peine, ça fait rien, j'connais ta maison et, pour me payer, j'ai trouvé un pot. (p.63)

La troisième fois, on retrouve un nouvel argument de la part du vieux :

> Je cherchai dans ma poche, j'en tirai deux qrans et un abbâsi. Le vieillard dit, avec un rire sec et affreux.
> -Jamais de la vie, ça fait rien. J'te connais, j'connais ta maison. (p.68)

Les répétitions font sentir de plus en plus l'emprise grandissante du vieillard sur le narrateur. Le vieillard insiste sur le fait qu'il connaît le narrateur et sa maison. Le retour du rire « sec et affreux » annonce le début d'un cauchemar interminable qui ne cesse de revenir tout au long du récit et nous verrons que le narrateur finit par avoir le même rire à la fin du roman. La métamorphose finale du narrateur en vieux brocanteur se dessine ainsi progressivement à travers cette répétition insistante.

Les répétitions sémantiques :

D'après M. Frédéric, « la répétition sémantique recourt essentiellement à la reprise d'un noyau sémico-connotatif – soit totale (répétition synonymique), soit partielle (répétition fondée sur la superposition de sens), à celle d'un thème (répétition thématique), ou encore à celle d'un référent plus complexe (mise en abyme) ». (RE. p.188)

D'après cette définition, il existe donc trois types de répétition sémantique. Nous nous proposons ici de nous interroger sur les répétitions fondées sur un rapport de synonymie linguistique. Nous allons tenter de voir dans quelle mesure cette catégorie de répétition peut avoir une effectivité dans *La Chouette aveugle* dont l'écriture est marquée par le ressassement. Nous pensons d'ailleurs comme Waclaw Rapak que le ressassement est un mouvement « qui revient au même sans

revenir véritablement au même, manifeste le glissement sémantique qui lui est propre »[163].

La Synonymie linguistique :

La synonymie est liée à la reformulation d'une même idée, c'est-à-dire à son développement et sa spécification. Selon M. Frédéric :

> La répétition synonymique consiste dans la présence, au sein du discours, de deux ou plusieurs unités lexicales en relation de synonymie (S.L.). Deux ou plusieurs unités lexicales sont dites en relation de synonymie (S.L.) si elles sont senties comme équivalentes pour le locuteur, tantôt en toute situation (synonymie linguistique), tantôt dans une situation ou un contexte donnés (synonymie situationnelle) . (RE., p.188)

En d'autres termes, les unités du discours sont en relation de synonymie si elles ont le même sens dénotatif ou la même valeur sémantique. La synonymie est donc un mode d'amplification. On peut distinguer la synonymie exprimée par des phrases (polyploïdie) ou par des mots (synonymie), comme le précisent Alise Lehmann et Françoise Martin-Berthet :

> La synonymie est la relation d'équivalence sémantique entre deux ou plusieurs unités lexicales dont la forme diffère. Les synonymes ont un même signifié et des signifiants différents [...] La synonymie lexicale (ou synonymie de mots) se manifeste entre mots et/ou syntagmes de même catégorie grammaticale. [...] La synonymie de phrases porte sur des unités supérieures (phrases, énoncés) ; les phrases représentant les formulations différentes d'un même contenu sémantique constituent des paraphrases[164].

En effet, l'impression de ressassement naît en grande partie d'effets de synonymie. Le ressassement se caractérise par son absence de bornes et par les glissements sémantiques qu'il permet. Ainsi dans la première partie du récit on peut lire :

---

[163] Waclaw RAPAK, « Le Ressassement et son enjeu existentiel », in *Ecritures du ressassement, op., cit.*, p.97.

[164] Alise LEHMANN, Françoise MARYTIN-BERTHET, *Introduction à la lexicologie : sémantique et morphologie,* Armand Colin, 1998, p.59.

> Je ne sais pourquoi, mes regards se portèrent involontairement sur la silhouette noire, sur deux grands yeux ténébreux et bridés qui luisaient au milieu du visage pâle et maigre. [...] Alors je vis passer dans ses yeux immenses, dans ses yeux démesurés, dans ses yeux humides et brillants, pareils à des boules de diamant noir (pp.42-44)

Les trois termes, *grand*, *immense* et *démesuré* sont en rapport de synonymie les uns avec les autres sans être tout à fait synonymes[165]. Il y a aussi ce rapport entre le verbe luire « luisaient », l'adjectif « brillant » et le mot « diamant ». La reprise synonymique est de plus associée à des reprises de termes (le mot « yeux » répété 4 fois) qui créent un effet rythmique.

En effet, la synonymie absolue, c'est-à-dire lorsque les unités sont susceptibles de se remplacer dans n'importe quel contexte, est très rare. On ne peut donc pas rigoureusement parler de synonymie, mais bien d'une synonymie partielle ou mieux encore d'un rapport de synonymie. Au sens strict, on sait bien que la synonymie dite totale, avec identité de sens, n'existe sans doute que dans les nomenclatures scientifiques. Mais la synonymie est le plus souvent définie comme synonymie partielle, comme parasynonymie, qui n'implique que l'équivalence d'un des sens que peuvent prendre les items.

D'autres exemples montrent également ce rapport de synonymie. Ainsi, on peut lire dans les deux phrases suivantes:

> Je veux simplement avant de partir, consigner sur le papier les maux qui, dans ce coin de chambre, lentement m'ont rongé, comme autant de chancres et de tumeurs. (p.81)

La phrase renvoie clairement au premier moment du récit. Et comme nous allons voir dans le chapitre suivant cette scène est un des leitmotive du récit.

> Il y a des plaies qui, pareilles à la lèpre, rongent l'âme lentement, dans la solitude. (p.23)

Dans ces exemples, les substantifs « plaies », « lèpre », « maux », « chancres », « tumeurs », ainsi que « solitude », « coin de la chambre », se trouvent placés dans un rapport de synonymie lié à une analogie sémantique favorisée par le contexte.

---

[165] Nous pouvons également dire que ces termes appartiennent à un champ lexical.

Cette stratification de sens est très proche de la synonymie : une fois de plus nous nous appuyons sur les définitions de M. Frédéric qui définit une forme de répétition sémantique sous le nom de « superposition de sens » :

> La répétition fondée sur la superposition de sens consiste dans la présence, au sein du discours, de deux ou plusieurs unités lexicales en relation de superposition sémantique. Dans un environnement linguistique donné, deux ou plusieurs unités lexicales sont dites en relation de superposition sémantique, si elles sont senties comme proches mais non équivalentes pour le locuteur, soit qu'elles n'aient pas exactement la même valeur connotative (A), soit qu'elles n'aient pas exactement le même sens dénotatif (B), de telle sorte que la substitution d'une unité à l'autre (d'une unité à une autre) entraîne une altération – de degré variable suivant les cas- du message. (RE. p.196)

La superposition de sens correspond donc à une ressemblance entre deux ou plusieurs unités lexicales ; cette ressemblance pouvant se situer au niveau connotatif : les deux mots n'ont pas le même sens mais ont une même connotation.

Dans les figures de rhétorique, on parle aussi de l'expolition ou de la parastase. Selon Fontanier, cette figure « qui est pour les pensées ce que la synonymie est pour les mots, reproduit une même pensée sous différents aspects ou sous différents tours, afin de la rendre plus sensible ou plus intéressant ». (DR. p.130) On peut dire simplement que l'expolition consiste à répéter plusieurs fois la même chose en termes équivalents. Il s'agit de signaler la prégnance d'une idée. Regardons la phrase suivante où le narrateur exprime la même idée (celle de la mort physique) sous différentes formes très proches l'une de l'autre. Il s'agit d'abord d'un sentiment de décomposition. Ce sentiment s'intensifie au point que le narrateur vit cette dissolution du corps :

> Je sentais depuis longtemps que je décomposais vivant [...]. Je traversais une sorte de processus de désintégration et de putréfaction. [...] J'étais une masse en décomposition. (p.112)

La répétition dans le cas de cette phrase est double puisqu'elle concerne le signifiant (mot répété : décomposer) - et le signifié – le sens de ces mots marque le caractère répétitif de l'univers fictionnel.

Nous voudrions aussi mettre en évidence une autre forme de manifestation de répétition par superposition de sens : l'antonymie. L'antonymie repose sur une

opposition sémantique, comme chacun sait. Il peut paraître étrange de la classer dans les phénomènes de superposition de sens, pourtant elle est bien fondée sur une variation dénotative ; seulement cette variation est maximale. Pour la description, le narrateur utilise fréquemment des mots et des adjectifs dans un rapport quasi antonymique. Ces adjectifs qui entrent souvent dans une sorte de binarité antonymique parfaite traduisent l'ambiguïté du personnage et le caractère ambivalent du récit. L'antonymie constitue une autre forme d'élaboration du sens dans le récit. En voici quelques exemples :

> C'était un frisson terrible et délicieux, comme si je m'étais réveillé en sursaut d'un songe tout à la fois doux et épouvantable. (p.34)

> ma bouche avait le goût à la fois doux et amer d'un trognon de concombre. (p.174)

> Je m'approchai de son lit, je baignai mon visage dans son souffle ardent et doux. (p.176)

On peut dire que ces termes tout en étant opposés l'un à l'autre ont en commun les sèmes de sensation (terrible, doux, épouvantable, ardent), et de goût (délicieux, doux, amer), et c'est pour cela qu'il entrent aussi dans le cas des superpositions du sens.

M. Frédéric explique ainsi ce fait : « Pour passer de la superposition sémantique à la répétition fondée sur la superposition sémantique, de l'antonymie à la REPETITION ANTONYMIQUE, il suffirait que l'antonymie se réalise non plus au niveau de la langue, mais à celui du discours » (p.208), ce qui semble se produire dans les exemples cités.

Le ressassement naît donc également de la contradiction. La forme et le contenu sont au service pour mettre en valeur cette ambivalence et peindre le conflit intérieur qui déchire l'esprit du narrateur. Autrement dit, les contradictions « sont le signe d'une pensée qui s'oppose à elle-même dans une sorte de va-et-vient constamment maintenu qui est de l'ordre d'un impossible apaisement »[166].

[166] Michel JARRETY, « Cioran et le ressassement dédoublé », in *Ecritures du ressassement, op. cit.* p.160.

Le pléonasme :

C'est un « terme ou expression qui ne fait qu'ajouter une répétition à ce qui vient d'être annoncé ». (DFS, p.104) En général, on utilise dans la même phrase deux termes qui donnent les mêmes informations et qui ont une parenté sémantique, mais qui n'appartiennent pas aux mêmes catégories grammaticales. Le pléonasme « constitue, dans ce cas, un fait de répétition basée sur la superposition sémantique ». (RE, p.204). Il y a un effet d'insistance sur l'acte de voir dans les exemples suivants :

> Je l'avais vue, de mes yeux, passer devant moi, s'évanouir. (p.119)

Ou encore dans cette phrase où le pléonasme est accompagné d'une anaphore :

> J'ai vu, j'ai vu de mes propres yeux, sur ses lèvres la marque des dents sales (p.162)

Comme nous avons vu dans la première partie de ce travail (voir le chapitre : La fabrique des personnages), les « yeux » et les mots liés au champ sémantique et lexical de la vision jouent un rôle important dans le récit. Dès le titre, *La Chouette aveugle* nous plonge dans dans le champ des visions où l'œil s'ouvre, voit, et regarde pour révéler un fait, un sens, ou un mystère où il reste clos pour décrire le monde intérieur du corps et de l'esprit.

Répétition thématique :

M. Frédéric classe cette répétition dans la catégorie des répétitions sémantiques. Mais étant donné l'ampleur de cette répétition dans notre travail, nous avons décidé de consacrer un chapitre entier (deuxième chapitre de cette partie) aux thèmes abordés dans le roman. D'ailleurs, nous pensons comme M. Frédéric, que proche des répétitions synonymiques, « la répétition thématique n'est cependant réductible à aucune d'elles [la synonymie, la répétition fondée sur

la superposition du sens] [...], étant donné que la répétition synonymique est limitée à la phrase [...], alors que la répétition thématique est par essence transphrastique ; étant donné aussi que, en ce qui concerne la répétition thématique, à côté du condensé sémantique (le noyau thématique) qui reste constant, existe toute une série de sèmes [...] qui peuvent fort bien varier d'une unité thématique à l'autre, alors que ceci est impossible dans le cas de la répétition synonymique, puisque la synonymie implique l'équivalence des unités synonymiques en présence ». (RE, pp.211-212)

B. Les figures microstructurales :

On appelle ainsi les figures isolables sur des segments précis du discours, qui se signalent d'emblée et s'interprètent en fonction du contexte restreint, c'est-à-dire à l'intérieur du texte même. On distingue trois sortes de figures microstructurales : les figures syntaxiques, qui affectent la construction de la syntaxe, les répétitions phrastiques et les répétitions lexicales.

I.3. Les figures syntaxiques :

Selon M. Frédéric, qui lui consacre un bref chapitre, la répétition syntaxique « consiste dans la distribution des formes (moules, matrices) syntagmatiques similaires, à l'intérieur de deux ou plusieurs phrases/de deux ou plusieurs membres de phrase ou encore, pour la définir plus simplement, elle consiste dans le retour d'un même type de construction, à l'intérieur de deux ou plusieurs phrases/ de deux ou plusieurs membres de phrase ». (p.163)

Nous proposons d'examiner certaines de ces figures qui semblent présenter le plus de succès dans *La Chouette aveugle*. Le répertoire des figures syntaxiques répétées est loin d'être exhaustif, mais il permet de comprendre l'importance de certaines figures dans le texte.

Figures de la ressemblance :

Même une première lecture de *La Chouette aveugle* fait voir que les différents genres de comparaison occupent une place considérable et jouent un rôle important dans le récit, que l'emploi fréquent de ce procédé est un des traits caractéristiques du style de Sadegh Hedayat.

La figure de la ressemblance qui se répète le plus, c'est la figure de la comparaison, c'est-à-dire le rapprochement entre deux réalités différentes, introduite principalement par le mot *comme*. Pour illustrer l'ampleur de cette figure, nous proposons dans le tableau[167] suivant les phrases qui contiennent une comparaison introduite par le mot *comme*. Ce mot a certes d'autres sens. Il peut introduire une idée causale, temporelle ou marquer l'intensité. Nous les avons écartés dans note tableau :

it pas naturelle ; elle m ' apparaissait	**comme**	une vision d ' opium . Elle
, laissant ouverte la porte , qui béait	**comme**	la bouche d ' un mort ; le v
e que je cognais au mur épais , massif –	**comme**	un bloc de plomb .
qui revient sur les lieux de son crime ,	**comme**	un somnambule , je tournais tout autour
ne digue humide , sans lucarne , pesante	**comme**	le plomb se fut érigée entre nous , je compr
es morceaux qui lui plaisent . J ' étais	**comme**	ce chien . Mais on avait aveuglé la lucarne
veuglé la lucarne et Elle était pour moi	**comme**	un bouquet de fleurs fraîches abandonné
restais là , stupide , sans mouvement ,	**comme**	un homme qui rêve , qui sait qu ' il rêve
rée ? Elle avait marché inconsciemment ,	**comme**	une somnambule . Nul ne peut imaginer quels
rsai durant ces instants . J ' éprouvais	**comme**	une douleur délicieuse et
s de respirer et de la voir s ' évanouir	**comme**	un nuage ou comme une fumée . Son silence
e la voir s ' évanouir comme un nuage ou	**comme**	une fumée . Son silence
. Nous étions collés l ' un à l ' autre	**comme**	les racines de la mandragore , mâle et femel
ragore . Sa bouche était acre et amère ,	**comme**	un trognon de concombre . Tous ses membres
tement noir qui emprisonnait son corps ,	**comme**	une toile d ' araignée , seul voile qui
. Mais le vase pesait sur ma poitrine ,	**comme**	un cadavre . Les arbres
goutte à goutte le suc , non , le vin ,	**comme**	l ' eau du viatique , dans la gorge sèche
it , à la chaleur de laquelle je fondais	**comme**	cire . Entre les quatre murs qui délimitent
et mes pensées , ma vie fond peu à peu ,	**comme**	de la cire . Non , je me trompe , ell
ératiques , la bayadère s ' épanouissait	**comme**	un pétale de rose . Elle laissait courir
qu ' elle aussi , elle ait pressé sa vie	**comme**	une grappe de raisin et qu ' elle m ' en
' autre bout de la chambre , tremblante	**comme**	une feuille ; on aurait dit qu ' on l '
satisfaire . Ah ! m ' endormir doucement	**comme**	au temps de mon innocence enfantine ! Sommei
éveil , j ' avais les joues cramoisies ,	**comme**	la viande suspendue à l ' étal du boucher
es genoux , et qu ' elle m ' avait bercé	**comme**	un enfant – comme mue par l ' éveil de l
' elle m ' avait bercé comme un enfant –	**comme**	mue par l ' éveil de l ' instinct maternel
pour lui faire la cour , et un troisième	**comme**	souffre - douleur . Je ne crois même pas el
, je décidai de partir à l ' aventure ,	**comme**	un chien lépreux , qui sait qu ' il doit
reux , qui sait qu ' il doit crever , ou	**comme**	ces oiseaux qui se cachent au moment de
tôt , je ne marchais pas , je glissais ,	**comme**	cette petite fille vêtue de noir . Lorsque
perron . L ' enfant ressemblait au vieux	**comme**	deux gouttes d ' eau . Il avait des yeux
' éveillai , tout tremblant . Je brûlais	**comme**	un four . J ' étais trempé de sueur . J
à la vie . Elle avait peur de la mort ,	**comme**	ces mouches qui cherchent asile dans les
sur le jour du Jugement m ' apparaissait	**comme**	un leurre insipide . Les prières que l '
tait vide et provisoire . Le ciel , noir	**comme**	la poix , ressemblait à un vieux tchâdôr
e ne se mît à ma poursuite . Nous étions	**comme**	deux chats qui s ' affrontent pour la batail

[167] Pour obtenir ce tableau, nous avons utilisé le logiciel Lexico 3 que nous allons présenter dans les pages dans deuxième chapitre de cette partie.

```
les puissants de la terre et des cieux , comme ce chien famélique qui , devant l ' étal
 des meules ; de voir mon pain se briser comme du verre s ' il tombait à terre ; peur que
sonner , devant la boutique du boucher , comme les sabots d ' un cheval , terreur d ' enten
Et je sentis que ma vie s ' était enfuie comme une ombre errante , comme ces ombres qui
' était enfuie comme une ombre errante , comme ces ombres qui tremblotent sur le mur du
couvré la vie , car , ne pas avoir fondu comme un bloc de sel , dans le bassin de l ' étuve
t . Son corps , ses gestes , répandaient comme un fluide qui me calmait . Cette fois -  .
is plus le timbre de ma voix . C ' était comme un rire étranger , qui aurait maintes fois
 retournant j ' aperçus ma nourrice pâle comme un linge , les cheveux en désordre , l '
e femme , s ' ouvrit et m ' emprisonna , comme un naja qui s ' enroule autour de sa proie
bien que nous ne faisions plus qu ' un , comme la mandragore mâle et femelle . La tendre
n corps brûlant . La garce m ' absorbait comme une proie et j ' étais partagé entre la
out blancs . J ' avais la lèvre fendue , comme le vieux brocanteur . Mes cils étaient
tombés
```

Le mot *comme* n’est pas le seul à introduire une comparaison, certains adjectifs comme *pareil à*, peuvent aussi avoir cette fonction. Pareil(le) exprime une relation d’identité ou d’égalité entre deux unités. Très souvent, ce mot établit des rapprochements imagés et peut être remplacé par *comme*.

```
                 Il est des plaies qui , pareilles à la lèpre , rongent l '
el était accroupi un vieillard , voûté , pareil aux yoguis de l ' Inde .
' étreinte de son compagnon : elle était pareille à la mandragore femelle
seraient , à l ' instant même , devenus  pareils à des pétales flétris . Je
érable lucarne de mon alcôve . J ' étais pareil à un chien affamé reniflant
stance que jamais , son visage maladif , pareil à ces miniatures qui ornent
s , dans ses yeux humides et brillants , pareils à des boules de diamant
upières se rabattirent ; moi , j ' étais pareil à un noyé qui remonte à la
 et ses longs cils s ' entrecroisaient , pareils à des fils de velours . Je
femelle . D ' ailleurs , son corps était pareil à celui de la mandragore
 , emplie de misère , dans cette chambre pareille à un tombeau , parmi les
la crête des collines ; une pluie fine , pareille à une poussière errante
s , les étoiles contemplaient la terre , pareilles aux prunelles d ' yeux
profonde ; elle glissait , se tordait ,  pareille à un naja . La danse
s quel trou perdu au fond de mon corps , pareille à celle des rosses qui ,
safran . Du fond des cieux , l ' astre , pareil à un œil enfiévré , rayons
effacés montaient la garde à mes côtés , pareilles à des esclaves noirs . J
it là ! On y voyait un vieillard bossu , pareil aux yoguis de l ' Inde ,
is perdu mon ancienne audace . J ' étais pareil aux mouches qui envahissent
 . Plus je m ' enfonçais en moi - même , pareil à ces bêtes qui , l ' hiver
duquel est accroupi un vieillard voûté , pareil aux yoguis de l ' Inde .
```

Il existe évidemment d’autres outils comme des conjonctions, des adjectifs, des verbes et des adverbes (semblable, tel, ressembler, paraître, ...) pour évoquer une comparaison. Les exemples sont nombreux dont :

son cou **semblable** à une cuillère (p.97)

ses seins noirs et flasques, **semblables** à des outres.(p.133)

Tel un rasoir d'or, le soleil tranchait l'ombre des murs. (p.116)

elle [ma vie] **ressemble** plutôt à une morceau de bois, tombé en dehors des chenets et qui s'est consumé. (p.85)

A l'aide de la comparaison, le narrateur tente d'éclaircir certains aspects de l'objet de comparaison, ses correspondances avec d'autres objets et sa signification. Les comparaisons servent à illustrer le texte et à augmenter son expressivité, elles mettent aussi en relief une qualité de l'objet le plus souvent perceptible à nos sens. L'image donnée par la comparaison s'adresse souvent à l'un de nos sens (comme une vision d'opium : la vue ; comme de la cire : le toucher ; comme un trognon de concombre : le goût ; etc.). Parfois, c'est une image concrète, évoquant une réalité matérielle qui peut être perçue ou sentie (comme du verre, comme un bloc de sel). Les images s'adressent également à notre sensibilité. Elles donnent une nouvelle vision des choses plus frappante, plus originale et plus riche (comme la mandragore mâle et femelle, pareille à une poussière errante).

Ces figures de la ressemblance créent également un effet de brouillage de la réalité dans l'esprit du lecteur. Nous constatons que la plupart de ces images de comparaison sont connotées négativement (« comme la bouche d'un mort », « comme le plomb », « pareille à la lèpre », « pareille à un tombeau », etc.), troublant le lecteur et d'autre part la reprise de certaines images - par exemple la comparaison de tous les personnages masculins à « un yoguis de l'Inde » – intensifie cet effet de brouillage chez le lecteur et le laisse de plus en plus perplexe.

Le Parallélisme :

Le parallélisme est une figure difficile à définir car en tant que figure syntaxique, il se place entre deux pôles. Comme le précise Jean Molino, « à l'un des pôles, nous avons la reprise d'un invariant, qui est pure répétition ; à l'autre pôle, l'absence d'invariant, qui est pure différence ; le parallélisme s'étend entre les deux »[168].

Selon le DFS, le parallélisme, comme figure de style, consiste à « juxtaposer ou coordonner deux membres de phrases, deux phrases ou deux vers ayant la même construction et la même longueur ou à peu près. Les mots ne doivent pas nécessairement être identiques ». (p.96) Nous voudrions étendre cette définition et

---

[168] Jean MOLINO, « Sur le parallélisme morpho-syntaxique », in *Langue française,* Année 1981, Volume 49, N.1, p.77.

rejoindre Jean Molino qui pense que le parallélisme ne se limite pas seulement aux deux éléments. En effet, il définit cette figure de la sorte : « c'est la reprise, dans 2 ou *n* séquences successives, d'un même schéma morpho-syntaxique, accompagné ou non de répétitions ou de différences rythmiques, phoniques ou lexico-sémantiques »[169].

Pour distinguer le parallélisme, les théoriciens proposent des classements très variés. Nous avons décidé de choisir les critères suivants : pour qu'il y ait parallélisme, il faut qu'il y ait deux ou plusieurs segments qui se suivent, et qu'il y ait des liens sémantiques entre les termes ou des récurrences phoniques. *La Chouette aveugle* en offre de nombreux exemples. Cette figure est propice au développement d'autres figures de la répétition. On peut relever par exemple :

> Plus je m'enfonçais en moi-même, pareil à ces bêtes qui, l'hiver, se terrent dans leur trou, plus mes oreilles percevaient distinctement la voix des autres, et plus distinctement j'entendais ma propre voix résonner dans ma gorge. (p.152)

Le parallélisme met en évidence la comparaison du narrateur avec les autres, ainsi qu'avec les bêtes. La répétition du mot *plus* renforce d'ailleurs ce rapprochement imagé. Il y a également une image sensible d'enfoncement. Le narrateur s'enlise progressivement vers son monde intérieur et s'éloigne des autres. Le mot « trou » insiste sur cet effet de plongée à l'intérieur du corps qui atteint son paroxysme lorsque le narrateur entend sa propre voix de l'intérieur. On peut dire que la construction de ce paragraphe selon un schéma de répétition et de parallélisme (plus.., plus..., et plus) révèle dans sa forme même l'image de cet enfoncement. On peut lire encore :

> Fils composant ma destinée sombre, triste, terrible et délicieuse — lieux où la vie se mêle à la mort et où naissent des images déformées, lieux où d'antiques refoulements, des désirs confus, réprimés, ressuscitent en criant vengeance. (p.124)

L'intensité émotive, sensible dans les mots déjà en rapport d'antonymie, va de pair avec le parallélisme entre les propositions qui mettent en relief la destinée avec le mélange de la vie et de la mort et les forces intérieures. Nous constatons

[169] *Ibid.*

que le parallélisme donne aussi naissance souvent à un rythme binaire ou ternaire. La multiplication de structures syntaxiques parallèles est parfois très proche d'énumérations ou d'accumulations chaotiques :

> [Ce décorateur] n'avait-il pas été mon compagnon de douleur ? N'avait-il pas traversé les mêmes états d'âme que moi ? Moi qui m'étais cru jusqu'alors le plus infortuné des êtres, je venais de comprendre qu'à l'époque où des hommes dont les os sont depuis longtemps tombés en poussière, et dont les cellules survivent peut-être, mêlées à celles des capucines violettes, je venais de comprendre qu'à l'époque où des hommes habitaient les maisons de briques crues qui s'élevaient sur la colline, il y avait eu parmi eux un misérable dessinateur, un dessinateur maudit, quelque pauvre décorateur d'écritoires probablement, mon semblable. (p.73)

Dans cet exemple, le parallélisme est fondé sur des relations sémantiques fondées elles-mêmes sur l'énumération des éléments de la description. La série de répétitions sur les périodes (*époque*) souligne aussi un effet rythmique avec une cadence oratoire. Le parallélisme devient ainsi un moyen de décrire une totalité par l'évocation des éléments divers. Voici un dernier exemple :

> Ces hommes qui me ressemblent et qui obéissent en apparence aux mêmes besoins, aux mêmes passions, aux mêmes désirs que moi (p.25)

Dans cet exemple, le parallélisme se double d'une anaphore (répétition de mot en tête de membre de phrase) et marque la phrase d'un rythme accéléré.

La Correction ou l'autocorrection:

La correction est également un phénomène courant dans le récit. En rhétorique, « la correction consiste à introduire, à la suite d'une affirmation, une sorte de rectification. »(DR.p.89) En d'autres termes, on revient sur ce qu'on a dit pour corriger, préciser, ajouter, enchérir, etc. Cette figure opère au niveau de la phrase.

Dans *La Chouette aveugle*, les corrections introduites souvent par *non* sont fréquentes. Cette figure provoque également un effet de rythme dans la phrase. Voici un exemple :

> Depuis trois mois, non, deux mois et quatre jours, j'avais perdu sa trace... (p.36)

Le narrateur sait exactement et précisément qu'il s'agit de deux mois et quatre jours, il utilise pourtant l'autocorrection (..., non, ...). Cette forme n'est pas simplement une sorte de rythme-hésitation comme c'est le cas dans de nombreuses reformulations. La correction amplifie l'effet de l'attente et met en relief les chiffres de deux et de quatre qui ont une importance particulière, comme nous l'avons déjà expliqué dans la première partie de ce travail. Voici un autre exemple :

> Cette vierge, non, cet ange, était pour moi source d'émerveillement et d'inexprimable intuition. (p.38)

On constate que l'autocorrection accentue ici l'effet de l'idée exprimée. Dans l'exemple suivant, elle met en relief l'importance des yeux comme elle avait insisté sur le caractère angélique de la femme éthérée dans l'exemple précédent.

> L'essentiel c'était son visage — non, ses yeux. (p.55)

Ou encore :

> J'exprimerai goutte à goutte le suc, non, le vin amer de mon existence dans son gosier (p.82)

Nous pouvons souligner également que les effets de l'autocorrection dépassent le cadre de l'énoncé. Elle place le discours sous le signe de la contradiction et de l'ambivalence qui est une des caractéristiques du roman *La Chouette aveugle*. En voici un dernier exemple :

> Il y avait trois ans, non : deux ans et quatre mois — mais que sont les années et les mois ? (pp.109-110)

L'énumération :

Figure de rhétorique qui permet d'inventorier les diverses parties d'un tout pour développer une idée générale ou pour conduire une description. En réalité,

l'énumération est une des opérations descriptives les plus élémentaires comme le définissent J.M. Adam et F. Revaz :

> En effet, décrire, c'est passer de la simultanéité de l'objet envisagé à la linéarité du discours. [...] La linéarisation la plus simple du descriptif consiste à énumérer les parties et/ou les propriétés d'un tout sous forme d'une simple liste, ce qui constitue une sorte de degré zéro de la description[170].

Les deux notions, l'énumération et l'accumulation, se brouillent souvent. L'accumulation consiste à « accumuler des termes afin de rendre une idée plus précise ou plus frappante » (DR.118) et en principe, tous les termes constituant l'accumulation ont la même fonction grammaticale. « L'énumération diffère de l'accumulation qui, elle, saute d'un point de vue à un autre ; sa liste est ouverte tandis que celle de l'énumération a forcément une fin ». (DFS, p.64)

M. Frédéric définit l'énumération et la compare avec la série homologique de cette manière :

> L'énumération déploie les exemples d'une même réalité, alors que la série homologique passe en revue les différentes espèces d'un même genre ; elles procèdent donc d'une démarche semblable, puisque, dans chaque cas, il s'agit de l'expression analytique d'un ensemble. Qu'il s'agisse d'une énumération ou d'une série homologique, les constituants en présence sont donc toujours unis, au moins, par cette parenté sémantique de base : l'appartenance à un même ensemble qui les dépasse. (RE. p.210)

Regardons ce passage qui consiste à décrire la chambre du narrateur et les odeurs qui l'envahissent:

> Aucun courant d'air n'est encore parvenu à dissiper cette <u>odeur</u> tenace, lourde, épaisse. <u>Odeur</u> de sueurs, de maladies anciennes, <u>odeurs</u> d'haleines, de pieds, de pisse, de beurre rance, de nattes pourries, d'omelette brûlée, d'oignon frit, de tisane, de caillebotte, de caca d'enfant, <u>odeurs</u> que dégage la chambre d'un garçon nouvellement pubère ; exhalations venues de la rue ; <u>odeurs</u> mortes ou à l'agonie, mais encore vivantes et dont chacune a conservé son individualité. (p.86)

[170] J.M. ADAM et F.REVAZ, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », in *Langue française*, Année 1989, Volume 81, N.1, p.61.

L'énumération confère au discours un rythme accéléré voire angoissant. Elle est également renforcée par la reprise du mot *odeur*. L'odeur se répand, infeste et inonde mentalement l'espace ne serait-ce que par le seul effet de la répétition insistante du mot et l'énumération tend à créer un effet d'hypotypose olfactive. On a le sentiment que cette odeur morbide et tenace s'exhale partout dans les mots eux-mêmes qui se suivent et qui se propagent dans ce paragraphe. La description du paysage, dans l'exemple suivant, avec une nature singulière et des maisons étranges, représente aussi une sorte d'énumération défilante (description) :

> Autour de moi se déroulait un panorama tel que je n'avais jamais vu, ni en rêve ni à l'état de veille ; de chaque côté du chemin, on apercevait des montagnes en dents de scie, des arbres bizarres, écrasés, maudits, entre lesquels apparaissaient des maisons grises, de formes triangulaires ou prismatiques ; avec de petites fenêtres sombres, dépourvues de vitres. (p.60)

Cette description revient à plusieurs reprises tout au long du roman. La répétition de ce passage renforce l'effet même de l'énumération :

> A certains endroits, seuls des troncs coupés et des arbres difformes se dressaient aux abords de la route. Au travers, on apercevait des maisons, les unes basses, les autres élevées, mais toujours de formes géométriques, coniques ou en tronc de cône, avec des fenêtres étroites et obliques, d'où s'échappaient des capucines violettes qui grimpaient le long des murs. (pp.60-61)

Nous voici dans cet exemple et celui ci-dessous, en présence d'un espace qui file, qui se déroule comme un film animé (se dressait, s'échappaient, grimpaient, glisser, passaient, se fuyant, tombaient), mais caractérisé paradoxalement par l'immobilisation (coupés, délaissées), écrasé par des matières dures et des formes tranchantes (coniques, cône, obliques, dents de scie). Les mots eux-mêmes traduisent toute la violence de cette atmosphère, étayée par le retour des images et un effet d'étrangeté qui commence avec les arbres, les maisons, les fenêtres et les murs. On peut lire encore :

> Les arbres tordus, avec leurs branches difformes, semblaient se tenir par la main, de peur de glisser dans l'obscurité et de tomber. Des maisons bizarres, en dents de scie et de forme géométriques, avec des fenêtres sombres, comme délaissées, bordaient le chemin. Cependant les murs répandaient la même lueur blafarde et malsaine que des

> lucioles. Les arbres passaient, effrayants, bouquet par bouquet, rangée par rangée, se fuyant les uns les autres, mais on eût dit que des tiges de capucines les entravaient et qu'ils tombaient. (p.69)

L'accumulation de termes qui connotent une détresse profonde et qui se projettent sur le paysage décrit évoquent la solitude du narrateur et sa crainte de la mort. Le procédé de l'énumération n'est pas investi dans un processus de brouillage linguistique, mais dans une démarche de réorientation des habitudes de décodage du lecteur. Ce dernier est bien obligé de réordonner le sens émanant de cet amas de signifiés, répétés à maintes reprises. En d'autres termes, l'énergie du chaos linguistique apparent du texte suscite une énergie herméneutique de la part du lecteur, qui ressent la nécessité de retrouver des pistes de compréhension.

L'hyperbole :

C'est « une exagération favorable ou défavorable pour produire sur l'esprit une forte impression, pour mettre en relief tel ou tel aspect d'une réalité. C'est l'utilisation de termes excessifs ou impropres qui outrepassent donc la réalité ». (DFS, p.75) Cette figure abonde dans le texte car il existe de nombreuses comparaisons, d'images et de métaphores souvent hyperboliques.

Dans le roman, l'hyperbole est utilisée pour créer un style emphatique. Il y a chez le narrateur une emphase de la colère et de la révolte face à la vie et à la mort. L'hyperbole sert aussi à l'expression paroxystique de la souffrance. Le narrateur insiste souvent sur sa solitude et ses douleurs : la recherche constante du superlatif (plus vieux, plus insignifiant), du renchérissement (mille ans, mille bassesses), du comble (fondre comme cire), et de la totalité (de toute éternité, éternellement), construisent ce style hyperbolique :

> Tel incident survenu hier me paraîtra bien plus vieux, bien plus insignifiant que tel autre qui se situe il y a <u>mille ans</u>. (p.84)

> Pourtant, dès que j'apprenais que quelqu'un lui plaisait, je le guettais, je commettais <u>mille bassesses et mille platitudes</u>, jusqu'à me lier avec lui, je le flattais, l'embobinais. (p.130)

> Tant que je vivrai, <u>jusqu'au jour de l'Éternité</u>, jusqu'au moment où je gagnerai ces lieux dont la nature échappe à notre entendement et à nos sens, son signe funeste vouera mon existence au poison. (p.24)

> De toute éternité, je l'ai appelée « garce ». (p.113)
>
> Ma vie à moi n'a jamais comporté qu'une seule et uniforme saison. On dirait qu'elle s'est écoulée dans une région froide, au milieu de ténèbres sans fin, cependant qu'éternellement, dans mon corps, une flamme brûlait, à la chaleur de laquelle je fondais comme cire. (p.84)

Reformulation ou auto-reformulation :

Il existe de nombreux marqueurs de reformulation. Stéphane Bikialo les répartit en deux groupes principaux : « Les relateurs comme « ou plutôt », « c'est-à-dire », « non pas...mais » marquent explicitement et univoquement une reformulation, tandis que la ponctuation (parenthèses, tirets doubles, virgules) sont plus implicites et non univoques, le « ou » étant une forme intermédiaire, explicite mais non univoque »[171]. Dans les deux cas, ces marqueurs donnent un rythme particulier au texte en engendrant un désordre dans la progression linéaire de la phrase tout en attribuant une dynamique à la construction du sens de l'énoncé. Nous allons étudier certains de ces marqueurs dans *La Chouette aveugle*.

a. Marqueurs implicites : Mises entre parenthèses et tirets doubles

Ce sont les signes de ponctuation, ils possèdent une dimension iconique, renvoient à une lecture visuelle et participent à la profération du texte. Ce sont les outils *d'ajout* dont la valeur en langue est très variée. Il existe une multitude d'interprétations et d'usages de ces outils en discours. Il se trouve précisément que l'un des usages de la parenthèse et du tiret, en discours, correspond à une configuration de reformulation.

En ce qui concerne la parenthèse dans l'exemple suivant, nous constatons que l'énoncé de reformulation entre parenthèses ne se substitue pas à l'énoncé-source mais s'y ajoute :

---

[171] Stéphane BIKIALO, « La reformulation créative dans *Le Palace* de Claude Simon : Détournement de la reformulation et déroute de la nomination », in *Semen*, 702, *op.cit.*, p.50.

> Le matin à mon réveil, ma nourrice me dit que sa fille (elle voulait parler de ma garce de femme) était venue à mon chevet, (p.109)

L'espace ouvert interrompt d'abord la linéarité de la phrase. L'énoncé reprend et répète le mot fille (elle, ma garce de femme). L'énoncé entre parenthèses met ainsi en relief la vision du narrateur sur la femme. Il oppose le mot garce (le côté abject et ignoble de la femme) au mot fille. Il veut ainsi donner une image de la femme comme lui-même l'entend. On peut donc sentir une sorte de mépris dur et hostile vis-à-vis de la femme. Dans l'exemple suivant, on trouve les deux outils, parenthèses et le mot *c'est-à-dire* dans la même phrase, ce qui intensifie le regard du narrateur sur la femme et insiste sur sa nomination. L'énoncé entre parenthèses est l'interprétation du mot qui le précède et apporte une nuance de la signification dans ce mouvement de rajout :

> C'est ainsi qu'elle m'avait dit quelques jours auparavant : « J'ai vu ma fille (c'est-à-dire la garce) coudre, à l'heure faste, la chemise de la résurrection pour l'enfant, son enfant. » (p.135)

Dans l'exemple suivant, l'énoncé entre parenthèses apporte une explication complémentaire sur le mot qui le précède :

> Je m'approchai de son lit (car, désormais, ce lit lui appartenait). (p.52)

Ces fonctions font apparaître dans tous les cas un autrement dit, porté par le contenu de la parenthèse, qui redouble de manière diverse la première formulation. Nous avons l'impression que ces énoncés entre parenthèses sont spécialement destinés au lecteur qui doit apprendre et apprend la pensée du narrateur qui voudrait la mettre en évidence.

Tiret double : On utilise le tiret pour insérer un passage dans une phrase, un peu comme le feraient des parenthèses. Les tirets attirent peut-être plus l'attention en présentant le passage en question comme détaché du texte; ils mettent donc davantage en valeur l'élément qu'ils isolent. Ce passage peut apporter une précision, une objection, une conclusion, un commentaire personnel, etc., sur ce qui précède. Voici quelques exemples dans le roman. Dans le premier exemple, le narrateur ajoute un commentaire sur son choix du mot canaille.

> Tout cela n'existe que pour les hommes ordinaires, la canaille – voilà le mot que je cherchais – pour la canaille dont la vie comporte des périodes et des limites bien arrêtées. (p.84)

En ce qui concerne le tiret dans l'exemple suivant, il marque un instant d'hésitation chez le narrateur qui met en question l'identité de son oncle. Il contribue ainsi à souligner le thème dominant du « double » dans le roman :

> Enfin mon oncle – ou mon père – revint à Ray pour ses affaires (p.96)

Le tiret double dans la phrase suivante met en relief une précision qui lui paraît importante sur la nourrice. Il n'apporte pourtant pas de nouvel élément d'information :

> Ma nourrice au visage ridé et aux cheveux gris – celle de la garce également – était seule à venir s'asseoir à mon chevet... (p.106)

Dans tous ces exemples cités, confronté à l'imperfection, le texte cherche à nuancer et à compléter l'idée qu'il tente de transmettre au lecteur.

b. Marqueurs explicites : Ou plutôt, C'est-à-dire, Bref

La reprise avec les marqueurs comme *plutôt* ou *c'est-à-dire* montre l'effort pour exprimer explicitement une idée ou une pensée. La reformulation a sa fonction explicitante, mais en même temps elle ajoute une image qui crée une dynamique de sens. Ces mots ne sont pas simplement des connecteurs pour marquer les relations entre les termes, mais ils ont une valeur interprétative.

> J'ai écrit « poison », je voulais dire, plutôt, que j'ai toujours porté cette cicatrice en moi et qu'à jamais j'en resterai marqué. (p.24)

Un effet de mise en abyme de l'écriture se dégage aussi de cette phrase comme si l'on voyait le narrateur (voire l'auteur) en train de réfléchir et d'écrire son texte.

Dans les exemples suivants, la reformulation montre l'impossibilité d'une nomination et le besoin de toujours ajouter une image pour pouvoir s'exprimer. « Ou plutôt » revêt une fonction de commentaire. Le narrateur ne peut décrire la

femme de sa vision que par un ajout car le mot « fille » ou « femme » ne suffit pas à exprimer le caractère céleste et éthéré de ce être :

> Vers lui se penchait une jeune fille, ou plutôt un ange du ciel, (p.32)
>
> Il se manifesta sous les apparences d'une femme, d'un ange plutôt. (p.36)

Dans les phrases ci-dessous, le narrateur se reprend comme s'il s'apercevait subitement qu'il n'est pas satisfait de ce qu'il a dit. Le second énoncé précise alors le premier. Il peut tout à la fois reprendre et servir à expliquer :

> Toute mon attention se concentrait sur les pas que je faisais. Ou plutôt, je ne marchais pas, je glissais, comme cette petite fille vêtue de noir. (p.131)
>
> Ou encore :
>
> autrefois, je jouais à cache-cache au bord du Souren, j'étreignis ce corps délicieux, moite, plein d'une bonne chaleur. Ou plutôt je me jetai sur lui, tel un fauve affamé. (p.186)

Ces exemples répètent aussi l'idée d'une faillite du langage à dire ce que le narrateur a envie de dire.

La locution *c'est-à-dire* qui, selon l'expression de Michel Murat est une forme de « reprise interprétative »[172], est un autre outil de reformulation. Ce terme est parfois marqueur d'une certaine incertitude comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

> Mon oncle entra : c'est-à-dire que cet homme se présenta lui-même comme étant mon oncle. Moi, je ne l'avais jamais vu cet oncle. (p.30)

C'est-à-dire sert parfois aussi à reprendre un énoncé pour l'expliquer, autrement dit, l'énoncé use de *c'est-à-dire* pour reprendre appui sur lui-même et en même temps pour se développer, comme c'est le cas dans cette phrase :

> Je me voyais contraint de mettre mon intelligence en œuvre pour exprimer mon idéal, c'est-à-dire pour rendre ce que mon imagination prêtait d'obsédant à sa physionomie. (p.52)

---

[172] Michel MURAT, « C'est-à-dire ou la reprise interprétative », in *Langue française*, Année1987, volume 73, N.1, p.6.

« Avec BREF, c'est l'activité générale de reformulation (paraphrastique ou non) que l'on touche »[173]. En effet, *bref* est un des marqueurs de reformulation qui sert souvent à faire un résumé. La fonction de *bref* est de « souligner la clôture d'un développement textuel. Sa valeur récapitulative ouvre quant à elle sur un tout autre rôle au même marqueur : récapituler en reformulant »[174]. Ainsi dans l'extrait suivant, on peut voir cette récapitulation :

> En de telles conjonctures, chacun cherche refuge dans une habitude solidement enracinée, une manie : le buveur boit, l'écrivain écrit, le sculpteur sculpte, bref, chacun a recours, pour mettre fin à son tourment, au mobile le plus puissant de sa vie (pp.50-51)

Dans l'exemple qui suit, le terme *bref* met fin à une séquence d'actions répétées dans le temps, mais en même temps il souligne la reprise d'un dit :

> On ne me croira pas, c'est d'ailleurs à n'y pas croire, elle m'empêcha de lui baiser les lèvres. La seconde nuit je couchai à la même place que la veille, sur la terre nue; les nuits suivantes, la même chose. Je n'osais pas. Bref, pendant longtemps, j'allai dormir à l'autre bout de la chambre, à la dure. Qui le croira ? (pp.100-101)

Dans le passage suivant le mot bref sert à mettre un terme à une description et aide en même temps la séquence à se développer et à passer à autre chose :

> La garce entra dans ma chambre; mes idées noires disparurent. Son corps, ses gestes, répandaient comme un fluide qui me calmait. Cette fois-ci elle avait meilleure mine, elle avait engraissé et pris des forces. Elle portait une jaquette pourpre; elle avait les sourcils épilés, une mouche sur la joue, les yeux et le visage fardés. Bref, elle entra chez moi, tirée à quatre épingles. (p.166)

Le retour au point de départ, désigné par la conjonction *bref*, porte en lui toute l'évocation précédente. L'énoncé entre la première phrase et *bref* pourrait faire office de ralentisseur qui entretient le désir du narrateur pour la femme. *Bref* marque le retour à l'élément porteur. La répétition est ici tout à la fois ce qui engendre et ce qui clôt le développement.

---

[173] Jean-Michel ADAM, *Eléments de linguistique textuelle, op. cit.*, p.85.
[174] *Ibid*.

La répétition phrastique :

La phrase se dérobe souvent aux limites d'une définition. Dans *le Dictionnaire des sciences du langage,* nous retrouvons la définition suivante :

> La phrase est couramment décrite comme l'unité maximale de la syntaxe. A cet égard, elle est le plus souvent appréhendée comme une structure prédicative binaire mettant en relation un sujet et un prédicat dont le noyau est formé par un verbe conjugué[175].

La phrase peut contenir une ou plusieurs propositions. La répétition peut intervenir au niveau des propositions ou des phrases entières. Nous essayons de présenter quelques exemples de répétition phrastique, allant des plus facilement repérables et qui concernent les répétitions à l'identique à ceux qui, travaillés par la différence ou la fragmentation, entrent dans la catégorie des répétitions avec variation.

Répétition identique et répétition/variation :

Lorsqu'une phrase se répète sans aucune variation en plusieurs endroits dans le récit, nous considérons qu'il s'agit d'une répétition identique. Nous pouvons par exemple relever la phrase suivante citée à quatre reprises dans le roman. L'intervalle séparant les occurrences est parfois très important :

> J'aurais voulu être cent lieues sous terre. (p.99) (p.100) (p.123) (p.163)

A chaque fois que le narrateur se retrouve en présence du vieil oncle ou du vieux brocanteur au rire saccadé et terrifiant, il dit cette phrase qui exprime sa honte.

Voici un autre exemple de la répétition identique. Les deux phrases suivantes expriment la même idée mais appartiennent à deux séquences différentes. La première, c'est lorsque l'oncle du narrateur lui rend visite sans l'avertir et la deuxième concerne la rencontre avec la femme éthérée :

---

175 Franck NEVEU, *Dictionnaire des sciences du langage,* Armand Colin, 2004, p.230.

> J’eus l’idée de préparer quelque chose pour le recevoir convenablement. Je cherchai partout [...], je savais pourtant qu’il n’y avait rien à la maison. (p.31)

> J’allais dans l’alcôve chercher quelque chose à lui offrir. Je savais pourtant qu’il n’y avait rien à la maison. (p.46)

Dans l’exemple qui suit, l’énoncé répété est dans le même paragraphe :

> [...] Ce vase, il est pour rien, ha ! Prends-le, mon gars, et qu’il te porte bonheur ! » C’est avec un accent singulier qu’il prononça : « Pour rien, qu’il te porte bonheur. (p.163)

La plupart du temps, les phrases reviennent avec des variations. Ce type de répétition est très utilisé tout au long du récit. La récurrence est parfois corrélative d’une amplification de l’énoncé répété qui se matérialise sous forme d’additions ou de suppressions lexicales. Dans les exemples suivants, le goût amer de la bouche pareille à un trognon de concombre est mis en relief. Dans ces exemples, les variations sont assez restreintes :

> Sa bouche était âcre et amère comme un trognon de concombre. (p.48)

> ma bouche avait le goût à la fois doux et amer d’un trognon de concombre. (p.173)

> Je baisai cette bouche toute pareille à celle de ma femme et dont les lèvres avaient la saveur amère et âcre d’un trognon de concombre. (p.122)

> J’embrassais ses mollets qui avaient le goût d’un trognon de concombre, amer, doux et âcre. (p.169)

> Je connaissais le goût de sa bouche, c’était celui d’un trognon de concombre, tout à la fois amer et doux. (p.181)

> Sa bouche avait le goût âcre et amer d’un trognon de concombre. (p.187)

Comme on peut voir, la plupart du temps l’amplification ou la réduction de l’énoncé est minimale mais il existe aussi des cas où cela peut être plus ou moins développé. On peut lire à propos de la mort de la femme éthérée :

> Elle était là, dans ma chambre, dans ma couche, elle m'avait livré son corps, elle s'était livrée à moi corps et âme. (p.48)

> Elle venait de me livrer, dans ma chambre, son corps et son ombre. (p.49)

> Elle n'était venue chez moi, me livrer son corps de glace et son ombre, que pour n'être vue de nul autre (p.56)

La répétition phrastique, comme d'autres formes de répétition inscrit le texte dans un univers de redites. Le narrateur reprend ce qu'il écrit au fur et à mesure. La reprise est ainsi constitutive de l'écriture du récit. La reformulation est la recherche de formules inédites. Elle fait sentir l'insuffisance du langage au cœur même de ce qui se dit. Plus on répète, plus il s'avère nécessaire de reprendre et impossible d'arrêter.

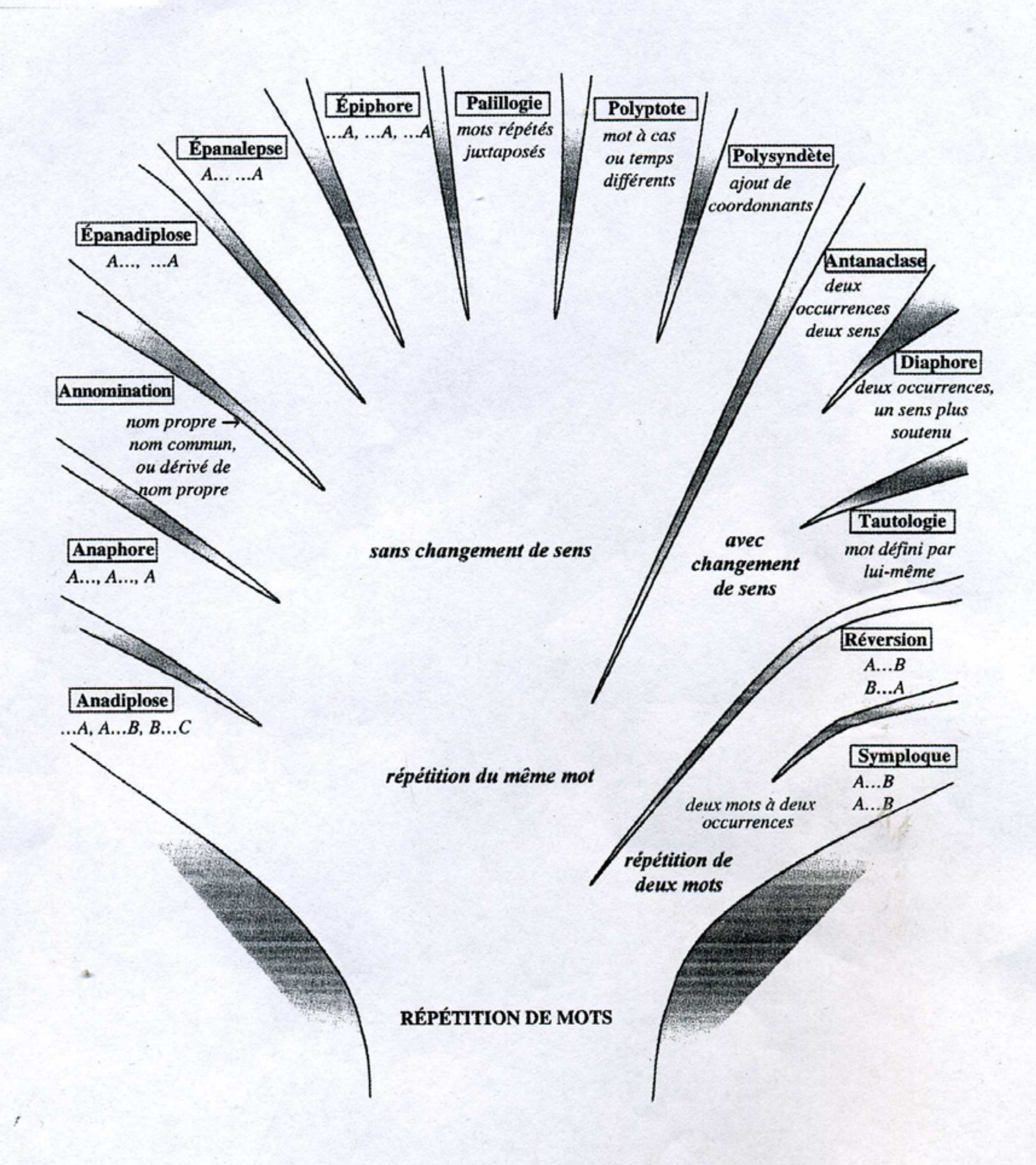
I.4. Répétition lexicale :

Les répétitions lexicales sont parmi les plus nombreuses. Le roman est émaillé de termes identiques suffisamment frappants pour s'inscrire dans la mémoire du lecteur et cela sous des formes et des figures très variées. Voici la planche que propose Nicole Ricalens-Pourchot dans le *Dictionnaire des figures de style*, pour montrer la variété des différentes figures de la répétition lexicale. (p.185)

Or la plupart de ces figures se trouvent dans *La Chouette aveugle* et elles touchent aussi bien un terme unique et un syntagme qu'une proposition ou qu'une phrase entière. Nous procédons à l'identification des figures de répétition de mots sans changement de sens.

PLANCHE XIII B : RÉPÉTITION

Répétition de mots



L'épizeuxe ou la palillogie :

L'épizeuxe ou la palillogie est la plus simple des répétitions et consiste à répéter un mot sans conjonction de coordination. D'après le *Dictionnaire de rhétorique* de Michel Pougeoise, c'est la « figure qui redouble, dans le même membre de phrase, quelques mots, d'un intérêt plus marqué » (Fontanier)». (p.124)

Les effets tirés de cette forme sont variés. L'objectif de cette répétition peut être simplement d'attirer l'attention du lecteur. Dans *La Chouette aveugle*, cette figure montre souvent l'angoisse et la douleur intérieure du narrateur et communique son exaspération et sa tension face à sa pénible vie. En voici quelques exemples :

> Je murmurai à plusieurs reprises : « Mort, mort, où es-tu ? » Cela me calma. (p.124)
>
> Je renversai le bol de bouillon ; je criai, criai de toutes mes forces. (p.131)

Dans ces exemples, il s'agit d'une « répétition lexicale immédiate (ou répétition en contact immédiat) » (RE, p.186) puisque les mots répétés appartiennent au même groupe syntaxique et grammatical. La réduplication des mots semble traduire une forme compulsive de répétition. Chaque répétition creuse plus profond dans l'esprit du lecteur l'image qu'il s'agit de lui imposer. La modalisation émotionnelle est particulièrement explicite dans la mesure où la répétition correspond à une gradation de l'intonation. On peut en relever encore plusieurs exemples :

> Dans ses yeux, ses yeux noirs, je trouvais l'éternelle et profonde nuit (p.44)
>
> Mais ses yeux, ses yeux clos, avais-je maintenant besoin de les revoir ? (p.53)

Dans cet exemple, l'expressivité est d'autant plus forte que l'élément répété est le centre dynamique de la phrase. Le mot *yeux* comme nous allons l'étudier plus tard est un des termes les plus fréquents dans le récit. L'anaphore marque alors une espèce de transe énonciative.

L'épiphore/ l'antépiphore :

« C'est la figure symétrique de l'anaphore » (DFS. P.66), elle consiste à terminer des phrases sur les mêmes mots ou groupes de mots. On peut voir par exemple :

> En fouillant le sol, il trouva un objet qui me parut être un vase émaillé. Il l'enveloppa dans un mouchoir sale. (p.63)
>
> Puis il rit en secouant les épaules voûtées ; serrant sous son bras le vase enveloppé d'un mouchoir sale. (p.63)
>
> Il tenait sous le bras un objet en forme de vase, autour duquel il avait noué un mouchoir sale. (p.190)

La répétition permet de montrer qu'il s'agit toujours du même vase même si les différents personnages le portent. Le vase qui est en quelque sorte la métaphore de la femme céleste et sur lequel est dessiné le visage de la femme éthérée entre en contradiction avec le mouchoir sale qui pourrait représenter la vie terrestre et immonde.

On peut considérer l'antépiphore comme synonyme de l'épiphore. C'est une répétition qui « cherche à donner l'impression d'un retour régulier et inéluctable, comme une sorte de refrain, de ritournelle ». (DR. p.42) On distingue souvent cette figure dans la poésie, comme la répétition d'un vers au début et à la fin de strophe. On retrouve aussi cette figure dans *La Chouette aveugle*. Dans ce cas, On peut peut-être parler, comme M. Frédéric « d'une répétition lexicale différée (ou répétition en contact interrompu) ». (RE, p.158)

> Je sentais seulement la malle peser sur ma poitrine. Son cadavre, son corps, il me semblait que le poids en avait toujours pesé sur ma poitrine. (pp.59-60)

La symploque/l'épanadiplose :

La symploque résulte de la combinaison des deux figures précédentes, l'anaphore et l'épiphore. Il y a donc un entrelacement de répétitions :

Non, je ne révèlerai jamais son nom (p.26)

Non, il ne faut pas que je souille son nom (p.27)

L'épanadiplose est très proche de la symploque et consiste à placer un même mot en tête et en fin de phrase comprenant « deux propositions juxtaposées, séparées par une virgule ou un point virgule. (DFS, p.64)

Une seule satisfaction me restait, une toute petite satisfaction (p.28)

L'anadiplose :

On reprend au début d'une proposition un mot présent dans la proposition précédente. « En principe cette figure implique que l'on commence une proposition par le mot qui termine la précédente sur le modèle –A. A- ou –A, A -. (DR, p.34) même si cette reprise n'est ni absolument contiguë, ni rigoureusement parfaite. On en trouve ces exemples dans le roman parmi d'autres :

> Je n'allumais pas ma lampe car j'avais plaisir à rester dans l'obscurité. L'obscurité, cette matière épaisse et fluide, qui s'infiltre en tous lieux et toutes choses, je m'y étais accoutumé. (p.140)

Le narrateur accentue l'effet de l'obscurité par la répétition; cette image est d'ailleurs renforcée elle-même par l'association des adjectifs coordonnés « épaisse et fluide » avec le mot « matière » ayant un rapport avec le sens du toucher. Cela rend l'obscurité plus palpable et élargit l'évocation du plaisir et de l'accoutumance du narrateur dans le noir. Ou encore cette phrase :

> Je posai mon paquet sur la table et allai chercher le coffret de tôle, ce coffret de tôle qui me servait de cassette et que j'avais rangé dans l'alcôve contiguë à ma chambre. (p.70)

Le mot répété est rarement employé seul. Il est renforcé par des adjectifs comme dans le premier exemple soit par une phrase relative qui apporte une explication supplémentaire : « qui me servait », « que j'avais rangé », comme si le narrateur tentait de donner plus de corps et d'existence matérielle à ce qu'il détient.

Le polyptote :

Cette forme de répétition entraîne une modification formelle. C'est l'utilisation dans une unité syntaxique d'une même forme grammaticale que l'on fait varier (syntagme verbal) ou dont on modifie la détermination (syntagme nominal). Selon le DFS l'emploi « de cette figure a pour effet de fixer l'attention de l'auditeur ou du lecteur sur un leitmotiv ». (p.105) *La Chouette aveugle* en offre de nombreux cas souvent combinés avec d'autres formes de répétition :

> Mes journées s'écoulaient, elles s'écoulent encore, entre les quatre murs de ma chambre. Ma vie entière s'est écoulée entre quatre murs. (p.27)

Cet exemple est une parfaite illustration du caractère ambivalent du récit. L'idée de l'écoulement de la vie et sa fuite inévitable et continue en opposition avec les quatre murs qui délimitent cette vie restreinte est amplifiée par la répétition persistante des mots.

On peut également parler de la dérivation, une variante de polyptote. Elle consiste en une série de variations morpho-lexicales sur un radical commun. M. Dupriez ne la distingue pas du polyptote dans le *Gradus*. Dans l'exemple suivant, la répétition des mots *poison* et *vie* insiste sur la réalité amère de la vie du narrateur mêlée pour toujours avec la mort :

> C'était elle qui avait répandu le poison à travers toute ma vie. Non, ma vie était par avance vouée au poison. Je n'aurais pu vivre autre chose qu'une vie empoisonnée. (pp.48-49)

L'effet de martèlement obtenu par la répétition des mots « vie » et « poison », et l'hyperbolisation de la phrase sont autant d'éléments qui annoncent le caractère pessimiste du narrateur et préparent la fin morbide du récit.

Dans l'exemple suivant, le narrateur met en doute la réalité ou la non réalité de son discours. La répétition du verbe croire tend à suggérer l'ambiguïté et l'ambivalence du récit :

> Non, j'arriverai tout au plus à croire, à me croire moi-même, car, pour moi, que les autres croient ou ne croient pas, c'est sans importance. (p.24)

Les marqueurs de la répétition :

Il s'agit des mots qui produisent un effet de répétition. Ces formes de répétition semblent des moyens d'affirmer une réalité durable, voire parfois une espèce d'éternité et d'immuabilité dans l'action. Ces mots qui contiennent en eux-mêmes une idée de répétition, figurent de nombreuses fois tout au long du roman.

Nous pouvons relever par exemple le mot *Chaque* lorsqu'il exprime une répétition temporelle. En voici quelques exemples :

> J'avais pris l'habitude de sortir chaque jour, au coucher du soleil. (p.40)

> Chaque fois que je regarde au dehors, j'aperçois cet homme. (p.87)

> C'était un des tics de mon enfance; chaque fois que je me trouvais soulagé d'une peine ou d'une responsabilité, je faisais ce geste-là. (p.115)

> Il ne bougeait pas; il n'était ni triste ni gai et, chaque fois que je me retournais vers lui, il me regardait dans le blanc des yeux. (p.140)

> A chaque fois, je sentais venir la crise. Son approche m'emplissait d'un trouble singulier. (p.161)

A travers ces exemples, le narrateur montre peut-être combien lui pèsent telles ou telles répétitions de l'existence, qui sont parfois à l'origine d'une monotonie insoutenable qui devient progressivement douloureuse.

Un autre mot significatif est l'adverbe *toujours* qui évoque une action ou un état perpétuels, continuels ou éternels et qui se répètent lui-même à de nombreuses reprises dans le roman. En voici quelques exemples :

> j'ai toujours porté cette cicatrice en moi et qu'à jamais j'en resterai marqué. (p.24)
>
> Je dessinais, toujours, un cyprès au pied duquel était accroupi un vieillard. (p.28)
>
> J'avais toujours imaginé qu'il en serait ainsi de notre première rencontre. (p.43)
>
> Son cadavre, son corps, il me semblait que le poids en avait toujours pesé sur ma poitrine. (p.60)
>
> J'étais une masse en décomposition : il me semblait bien l'avoir toujours été et devoir toujours rester tel — un mélange incongru, insolite. (p.112)

I.5. Effet de la répétition :

Pour la clarté de l'analyse, nous avons présenté séparément les figures de la répétition. Dans la réalité du texte, ils sont bien plus souvent mêlés, ce qui multiplie les effets observés plus haut pour aboutir, finalement, à une écriture de ressassement, faite de couches superposées, et d'un effet de volume répétitif . Nous avons choisi un extrait du texte pour illustrer notre propos :

> Il y a deux ou trois jours, quand j'ai crié et que ma femme est venue jusqu'à ma chambre, j'ai vu, j'ai vu de mes propres yeux, sur ses lèvres la marque des dents sales, jaunes et gâtées du vieillard, de ces chicots d'où s'échappent des versets de Coran. Et puis, pourquoi cet individu s'est-il installé devant chez nous ? Aussitôt après mon mariage. Était-ce le soupirant ? Le soupirant de la garce ? Je me rappelle que, ce jour-là, je m'approchai de son étalage et que je lui demandai le prix du vase. Ses lèvres en bec de lièvre s'écartèrent, laissant sortir deux dents pourries à travers les plis du cache-nez, et il rit : c'était un rire sec, terrible, à vous faire dresser les cheveux sur la tête. Il me dit : « Tu achètes donc sans voir ? Ce vase, il est pour rien, ha! Prends-le, mon gars, et qu'il te porte bonheur! » C'est avec un accent singulier qu'il prononça : « Pour rien, qu'il te porte bonheur. » Je fouillai dans ma poche et posai deux *dirhams* et quatre *pâchiz* sur le bord du tapis. Il rit de nouveau, d'un rire terrible, à vous faire dresser les cheveux sur la tête. J'aurais voulu être cent lieues sous terre. J'enfouis mon visage dans mes mains et je m'éloignai. (pp.162-163)

Le texte invite le lecteur à revenir sur ses pas ; chaque phrase reste constamment liée à l'ensemble par une répétition qui à la fois donne et redouble son sens. L'effet de brouillage est patent : on est dans le règne de la similitude et de la confusion. Le texte contraint le lecteur à gérer ces couches textuelles dans un va-et-vient permanent des mots et des images. Nous pouvons parler d'une sorte de dynamique linguistique que nous expliquons de la manière suivante : l'aspect quantitatif omniprésent de la répétition sert une forme d'écriture où l'abondance lexicale est appuyée, étayée par plusieurs formes de la répétition. La répétition prolongée d'un mot (par la synonymie, l'accumulation, l'énumération ou autre) en modifie le sens initial, car elle confère au signifiant une dimension excessive et obsessionnelle. L'élément grossi et multiplié par l'artifice itératif peut évoquer, suivant l'intentionnalité du texte, la permanence d'une oppression, d'une angoisse, d'un dégoût, etc. L'écriture énergique qui résulte de cette répétition requiert de la part du lecteur non point une lecture simple mais une véritable activité d'interprétation permanente, comme l'explique François Migeot pour la lecture des œuvres de Robbe-Grillet :

> A un parcours linéaire va se substituer une écoute tabulaire dont le texte a naturellement préparé les conditions. Ce sont les répétitions et les altérations du texte par lui-même, le retour de ce que Robbe-Grillet nomme les *générateurs thématiques*, qui vont faire événement dans le texte. La lecture fait en quelque sorte *interprétation*, elle met le texte en communication avec lui-même, en faisant jouer le système d'équivalence –au sens jakobsonien- que le texte a ménagé[176].

La masse signifiante proposée au lecteur invite ce dernier à isoler, organiser des ensembles sémantiques en regroupant des unités de sens repérables par leur récurrence. Il se retrouve face à écriture de l'abondance et du mouvement, dans laquelle le ressassement nourrit en permanence le contenu sémantique de l'écriture. Les procédés qui mettent en œuvre la répétition créent un climat d'intensité propre à décentrer le lecteur par leur dimension obsessionnelle.

Aussi pourrait-on conclure que le rythme de la lecture est d'un côté celui qu'impose le lecteur et de l'autre, celui des reprises, des retours en arrière, ou des accélérations imposés en partie par le récit, et en partie par la mémoire et le

[176] François MIGEOT, « De l'altération a l'Autre du texte, sur *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet », *op. cit.*, p.199.

raisonnement de chaque lecteur particulier. Le livre n'est plus un objet clos, figé mais un objet à construire, en construction permanente et en constante redéfinition, ce qui demande une participation complète de la part du lecteur[177].

[177] Voir dans la première partie de ce travail : « La répétition à la croisée de l'écriture et de la lecture ».

Chapitre 2 : La répétition de la thématique

Préambule :

Dans ce chapitre, nous nous attarderons d'abord sur la répétition lexicale, qui selon Georges Molinié « est certainement [là] le type le plus important »[178] de répétition. Nous tenterons d'examiner l'intérêt de la combinaison lexicale dans l'identification de certains thèmes dans *La Chouette aveugle.*

Cette nouvelle approche relève d'une autre démarche critique que la démarche linguistique et stylistique qui a été le nôtre dans cette seconde partie. La perspective thématique nous conduit à étudier la présence du sujet de texte (son être-au-monde), et la répétition est prise en un sens plus large de motif et de thème.

Jean de Guardia, dans son article « Les Impertinences de la répétition », affirme que la pertinence de la répétition d'une structure thématique demande à être fondée en fonction de critères précis. A partir d'exemples pris dans quelques pièces de Molière, il déduit que la pertinence dépend de deux facteurs : d'une part le faible degré de généralité des termes répétés, d'autre part la faible probabilité d'occurrences. Il écrit : « Plus une répétition est probable, moins elle est pertinente pour l'analyse »[179]. (La répétition du *Je* dans une page d'autobiographie ou la répétition de ce qu'on appelle les mots banals comme les articles sont considérés comme non pertinents pour cette analyse.)

Plus un thème est particularisant, et plus sa probabilité d'occurrence est faible, plus la notion de répétition d'une structure thématique est pertinente. Guardia note en particulier l'intérêt de la combinaison lexicale dans l'identification d'un thème. Ainsi est-il plus pertinent de repérer dans le texte la répétition combinée de deux ou plusieurs mots ensemble, nécessairement plus faible, que celle de chacun des mots séparément.

Mais nous supposons que le thème ne peut pas être limité à la combinaison de deux ou de plusieurs mots[180]. Le thème établit une relation de ressemblance

---

[178]Georges MOLINIE, « Problématique de la répétition » in *Langue française, op.cit.,* , p.104.
[179] Jean de GUARDIA, « Les Impertinences de la répétition », *op. cit.*, p.500.
[180] Le thème a été défini de plusieurs façons dans les dictionnaires spécialisés. Le Dictionnaire *Gradus* propose cette définition : « Dans l'œuvre, le thème est une idée fréquente (motif, leitmotiv), fondamentale (thèse, image obsessionnelle) ou essentielle (forme structurante) ». (GR, p.449) Le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* développe cette idée tout en admettant qu'il n'existe guère de

paradigmatique entre des unités de sens pouvant être distantes et peut se spécialiser en motifs. Le thème est un réseau de significations et un élément de sémantique récurrent dans une œuvre ou dans les œuvres différentes. La thématique ne se réduit pourtant pas à un relevé de fréquences, « mais elle dessine une constellation d'associations privilégiées du fait de leur récurrence et de leur signification »[181]. Lorsque nous parlons d'un thème, nous visons donc un champ thématique et nous nous appuyons sur la critique thématique développée par Bachelard et longuement illustrée par J.P. Richard.

La fonction de la critique thématique n'est pas d'analyser l'inconscient, mais de découvrir des réseaux de significations et des structures internes. Elle essaie de dégager à travers les réseaux de mots, de sensations et de récurrences thématiques, la cohérence qui informe l'imaginaire et qui donne sens à l'œuvre. Cette critique est attentive à tout ce qui relève d'une dynamique de l'écriture et le thème est défini par « sa récurrence, sa permanence à travers les variations du texte »[182]. Michel Jarrety récapitule ainsi la critique thématique :

> Liée à diverses expériences qu'il s'agit de retrouver par une lecture qui sache constituer des réseaux de convergence, une architecture se dégage en sous-œuvre, fondée sur quelques thèmes majeurs dont le retour d'abord dit l'importance, obsessionnelle parfois pour l'écrivain. Aussi la critique est-elle de l'ordre du parcours : lire devient cette matière de ménager son avancée dans l'espace d'une œuvre, de t'attacher à quelques détails essentiels aussi bien qu'à telle perspective majeure – et c'est un tracé délibérément subjectif qui réassume l'acte de conscience créateur de l'œuvre[183].

Le thème de la mort est par exemple développé dans *La Chouette aveugle* à travers différents motifs plus ou moins aisément identifiables. On peut en trouver une première évocation connotée avec le mot *plaies* (p.33, la première page du

---

consensus quant aux définitions du *motif* et du *thème* : « [lorsqu'on] s'attache à relever celles [les relations] de ressemblance (et donc aussi d'opposition) entre des unités souvent très distantes, la perspective est paradigmatique, et on obtient, comme résultat de l'analyse, des thèmes ; quant aux motifs, il paraît judicieux d'y voir des étiquettes désignant des classes de réalisations lexicales d'une fonction ou d'un thème, chaque classe étant fondée, soit sur des exemplifications strictes, soit ce qui est plus probable, sur des ressemblances de famille entre ses divers membres. Cela signifie que le même motif est fonctionnalisé ou thématisé, selon qu'il intervient dans le cadre d'une intégration syntagmatique ou paradigmatique.

[181] Gérard GENGEMBRE, *Les Grands courants de la critique littéraire*, Seuil, Coll. Mémo, 1996, p.23.

[182] Daniel BERGEZ et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Armand Colin, Coll. Lettres Sup., 1990, p.125.

[183] Michel JARRETY, *La Critique littéraire française au XXe siècle*, PUF, coll. Que sais-je ? 1998, p.71.

roman) qui sera suivi par les mots concernant la maladie et la mort. Il existe ensuite un ensemble d'amplifications développées autour des sèmes comme « mort », « morbide », « macabre », etc. Nous tenterons de repérer les images que la récurrence de ces mots rend obsédantes. Le croisement de ces unités amplifiées avec leurs répétitions permet le déclenchement d'un sens particulier et d'une thématique de la mort. En examinant les différents champs lexicaux de plus près, nous distinguons par la suite un vaste réseau associatif. On y trouve des termes qui font partie des réseaux lexicaux autour du mot « mort ». Nous pouvons relever par exemple les mots tels : lèpre, chancres, tumeurs décomposition, putréfaction, désintégration, etc. Notre démarche est donc de dévoiler la cohérence et de révéler les parentés entre ces éléments dispersés dans le récit.

II.1. Les thématiques des mots répétés :

Dans les chapitres précédents, nous avons étudié certains aspects formels de la répétition. Il nous reste maintenant à essayer de regrouper les termes et les motifs répétés d'après leur sens. Or ce travail n'est pas sans poser des problèmes d'ordre méthodologique. Les répétitions lexicales dépassent facilement les limites imposées par une catégorisation trop restreinte, car nous avons affaire non seulement aux mots isolés mais à des syntagmes coordonnés qui ont des traits sémantiques parfois différents.

Nous avons tout d'abord effectué un index de mots répétés, un travail inéluctable et utile pour faire apparaître les redites et les répétitions internes. Les redites de thèmes apparaîtront mieux si l'on répartit les mots entre quelques catégories. Ce classement comporte une part d'approximation comme tous les classements, car certains éléments appartenant aux diverses catégories se trouvent plus ou moins associés ou combinés.

Nous aurons ainsi recours à des groupements d'ordre sémantique. En examinant de plus près les répétitions relevées dans le texte, nous nous apercevons que certains termes se combinent facilement entre eux formant ainsi ce que nous appelons un réseau associatif.

Pour notre part nous avons l'intention de partir de critères sémantiques là où nous aurons affaire à des champs relativement faciles à délimiter. Dans les

autres cas, nous admettons qu'il faudra établir les catégories en fonction des réseaux associatifs, ce qui pourrait faire l'objet d'une recherche à venir dans le domaine de l'analyse du discours.

Afin de distinguer les catégories principales, nous avons jugé utile de partir des mots qui s'avèrent particulièrement fréquents. Afin de mener ce travail, nous avons donc utilisé le logiciel informatique *Lexico 3* qui est un logiciel de traitement lexicométrique pour une approche quantitative et que nous allons présenter.

Présentation du logiciel Lexico 3 :

Nous proposons d'aborder le lexique du roman *La Chouette aveugle*, à l'aide de *Lexico 3*, logiciel d'analyse lexicométrique créé par l'équipe Lexico de l'UPRES SYLED de l'Université Paris III - Sorbonne[184].

Dans un premier temps, nous évoquerons sommairement les avantages et les inconvénients de l'application de cet outil informatique. A travers l'exploration du lexique par ce logiciel, nous verrons ensuite le nombre des mots répétés et leurs rapports en termes de fréquence. Il nous semble important de rappeler que l'objectif de ce chapitre n'est pas d'effectuer une analyse textuelle proprement dite, mais de voir si et comment ce logiciel nous permet de saisir des éléments qui conduisent à dégager des thèmes dominants dans le récit.

Il nous semble également indispensable de nous arrêter en premier lieu sur les questions qui se posent lors de l'application de cet outil informatique à l'analyse de notre texte.

Comment utiliser le logiciel Lexico 3 ?

Afin de traiter notre texte avec le logiciel Lexico 3, nous avons numérisé le roman et l'avons enregistré sous la forme d'un fichier 'texte seulement' (.txt), qui est le format le plus simple et le plus fonctionnel. Lexico 3 prévoit une série de démarches préliminaires qui permettent d'établir son dépouillement en formes graphiques pour procéder à son analyse lexicométrique. Les mots en tant que

[184] Voir : Equipe LEXICO (SYLED) E A 2290, ILPGA Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, 19 rue des Bernardins, 75005 Paris, http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/ilpga/tal/lexicoWWW/, lexico@msh-paris.fr

formes graphiques dont nous décomptons des occurrences sont définis par la liste des délimiteurs retenus. Lexico 3 propose, par défaut, une série de paramètres de segmentation qui répondent à une procédure d'identification mise en place lorsque les chaînes comprises entre deux délimiteurs sont identiques. Chaque signe est censé recevoir un statut, soit délimiteur soit non-délimiteur, fixé au début de la procédure. Les délimiteurs que ce logiciel propose incluent : (.,:;!?/_-\"'()[]{}§$)) Une fois que la liste de délimiteurs est fixée, les autres caractères deviennent des caractères non-délimiteurs qui sont considérés comme l'occurrence d'un terme à relever et à classer par la suite[185]. Nous obtenons ainsi une fenêtre qui affiche les formes du corpus (à gauche) et le texte (à droite) :

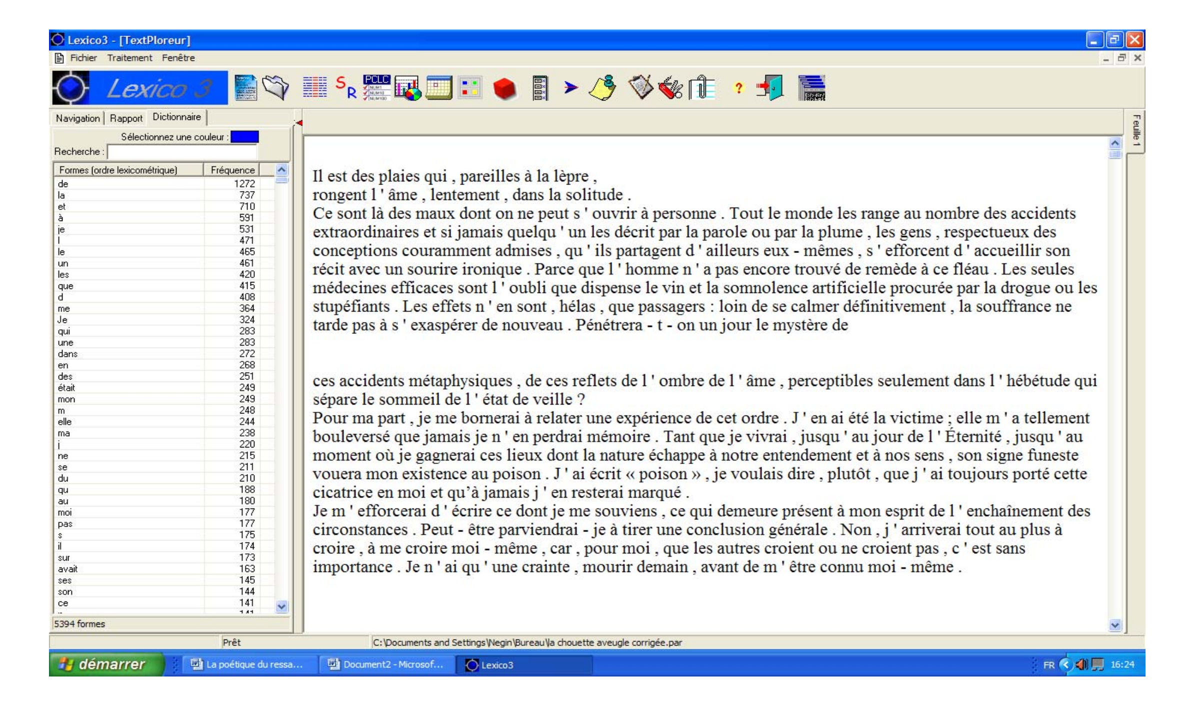


Figure II

Une fois le texte intégré au logiciel, il est possible de rechercher les concordances permettant de donner tous les contextes d'une forme choisie. Un clic sur l'icône des concordances ouvre une nouvelle fenêtre. Il est possible de

[185] Dans cette perspective, il pourrait y avoir un manque. En fait, les points de suspension, d'interrogation, etc., peuvent jouer également un rôle important dans la construction du sens d'un récit mais, nous ne les avons pas pris en compte dans notre travail et gardons les délimiteurs proposés par ce logiciel.

sélectionner la forme de notre choix et d'avoir immédiatement la concordance. Le concordancier de la forme « chambre » par exemple se présente de cette façon :

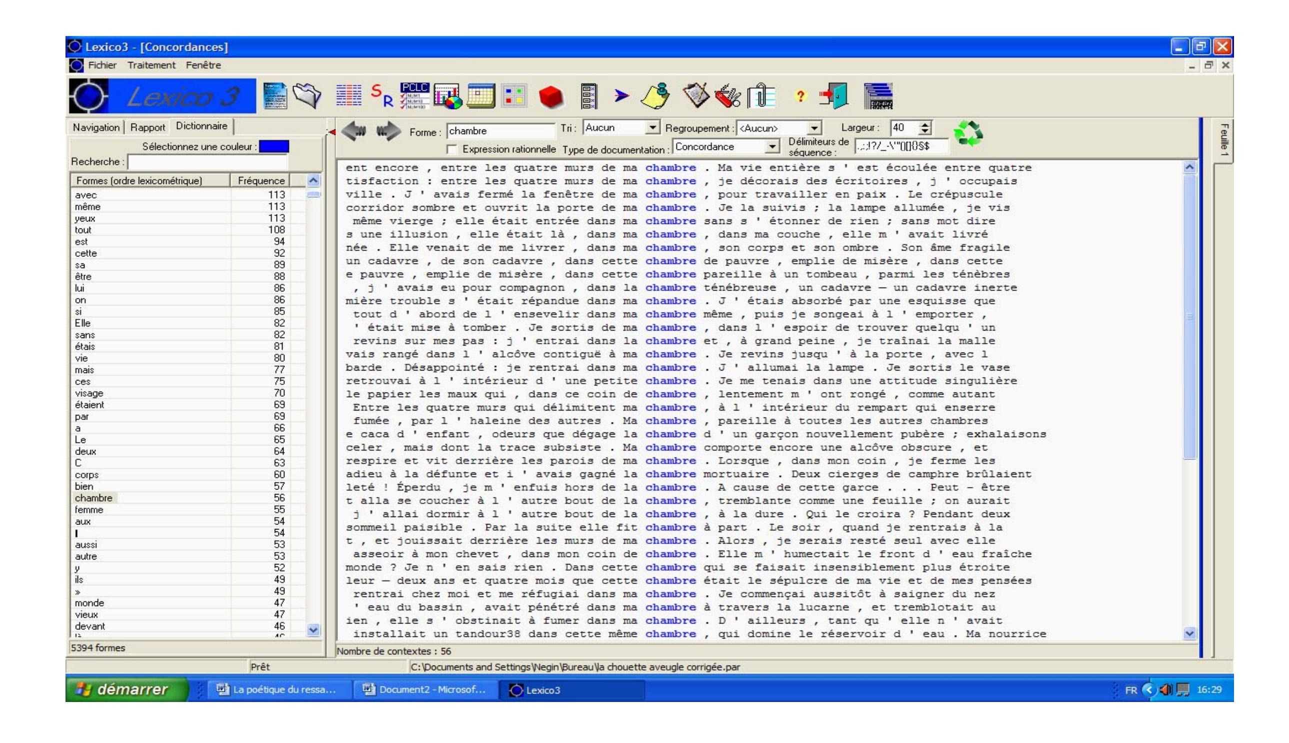


Figure III

La création de concordanciers nous permet d'avoir une lecture plus rapide des contextes proches des formes choisies dans notre texte[186].

La question qui se pose ici touche aux limites actuelles de l'informatique dans la révélation ou l'interprétation du sens. Le traitement automatique des textes en littérature fournit automatiquement des indices de mots, des lexiques, des concordances, etc. ; il permet également d'obtenir des informations sur les rapports entre ces données en termes de distance ou de fréquence, mais dans quelle mesure permet-il de saisir le sens des mots dans un texte ? Qu'en est-il du sens de l'œuvre, qui est *a priori* un élément qualitatif et non quantitatif du texte.

[186] Ce logiciel a d'autres fonctions comme la représentation graphique des formes, la représentation du vocabulaire en terme de distance lexicale, le relevé les segments répétés, etc. (Voir, Manuel d'utilisation de Lexico 3 sur le site internent), qui pourront être très utiles pour des recherches complémentaires dans le domaine de la lexicographie.

Nous avons décidé d'utiliser le logiciel lexico 3 qui permet d'obtenir des données quantifiables concernant le vocabulaire du texte. Quant aux résultats de l'opération de calcul des données, il est important de se demander si et jusqu'à quel point la seule quantification des données lexicométriques présentes dans le texte permet d'en dégager une interprétation. Nous avons dit qu'à l'aide du logiciel, on pourra voir le recensement des mots. Autrement dit, ce logiciel reconnaît les mots en tant que formes graphiques et par là, il établit un index avec des listes d'occurrences et des données statistiques. Pour saisir le sens du texte, on a besoin non seulement des chiffres mais aussi du rapport des forces entre les éléments d'un texte à l'interne de sa structure.

En ce sens, nous pouvons dire que l'informatique joue un rôle limité mais important dans le domaine de l'analyse du texte. L'intervention des chiffres et le décompte d'occurrences offrent des possibilités non négligeables. Nous avons trouvé plusieurs avantages utiliser la lexicométrie comme un outil. Nous pensons qu'elle nous permet d'avoir un résultat exact pour voir les récurrences d'un terme, un travail qui prend beaucoup de temps si on le fait manuellement. Il y a ensuite la rapidité des résultats qui multiplie les possibilités d'analyse. Dans ce travail, l'utilisation de cet outil nous permet principalement de confirmer ou d'infirmer des hypothèses et de dévoiler des résultats auxquels nous n'avons pas nécessairement pensé. Nous avons par exemple repéré des mots que nous pensions « banals », mais dont la répétition obsédante et les connotations qui n'étaient pas toutes perçues analytiquement à la première lecture, nous ont conduite à les considérer comme mots-clés ou comme signe au niveau sémantique et thématique.

Nous prenons donc en compte cette idée de Fabienne Cusin-Berche qui affirme :

> Abordant la question du sens à partir de l'unité lexicale, donc en langue, on est amené à écarter l'hypothèse qui consiste à appréhender le mot comme une unité de discours définie exclusivement par son contexte, au profit de celle qui envisage le mot comme un signe dont les actualisations discursives sont susceptibles de mettre à jour des sèmes virtuels induisant éventuellement des réaménagements sémantiques, voir sémiotiques de l'unité[187].

[187]Fabienne CUSIN-BERCHE, *Les mots et leurs contextes,* Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p.6.

Et en même temps, nous tenterons de regrouper des éléments et de leur prêter un sens avec des arguments aussi cohérents que possible tout en considérant que les effets produits par le texte ne peuvent se réduire aux éléments textuels individuels, car le tout est plus que la somme des parties. Aucun indice quantitatif n'est en soi une preuve, mais une conjecture, au moins quand les indices se rencontrent et s'accumulent.

Dans le cadre de notre récit, la prudence s'impose particulièrement, car il existe un rapport étroit entre le langage et l'irréel, le fantastique. Le récit puise ses images dans le monde du langage, jouant sur l'exagération, la répétition, le ressassement, les contrastes, et sur les expressions qui traduisent les impressions du moi intérieur. C'est dans cette perspective que nous allons explorer le vocabulaire particulièrement représentatif d'une conception du récit se situant entre deux types de discours, référentiel et poétique, dont les frontières ne sauraient être fixes.

En prenant notre base de données (le texte numérisé en format txt.), nous pouvons lancer l'outil de concordance, qui permet de visualiser toutes les occurrences d'une forme en contexte. Si par exemple nous considérons qu'il y a une récurrence obsédante du mot « mort » dans le roman, ce logiciel repère ce terme dans tout le texte et permet que notre hypothèse puisse être vérifiée avec un degré suffisant de fiabilité. Cette procédure permet également un retour systématique au texte et à l'environnement immédiat de la forme.

En ce qui concerne le mot en tant que segment de discours ou unité de texte, il existe des incertitudes au point de vue linguistique. Ce qui paraît comme une seule unité pour le lecteur comme par exemple le mot « coup d'œil », est reconnu comme deux unités. Il en est ainsi pour les locutions grammaticales « au lieu de » et syntaxique « J'ai vu ». Le logiciel ne reconnaît pas ces locutions. Il regroupe également les formes homographes appartenant à des vocables distincts (comme par exemple le mot « porte » avec sa forme verbale « elle porte », et « la porte » comme n.f.). Nous avons essayé d'élaborer chaque index de mots pour éviter ce genre d'erreurs, mais malgré cela, nous pensons que le résultat doit être reçu avec une certaine prudence.

Le tableau de l'annexe N°3 montre le résultat du premier dépouillement du texte et représente le nombre d'itérations lexicales relevées dans le roman[188].

Répartition par catégories :

On peut répartir les répétitions en catégories grammaticales, à savoir substantifs, adjectifs, verbes, adverbes, etc. ou en d'autres catégories. Mais nous avons décidé de ranger les mots par catégories représentant les principaux champs lexicaux présents dans le roman, c'est-à-dire que nous avons tenté de construire des grilles lexicales s'organisant dans un ensemble de différents registres d'un champ thématique dans le texte. Nous avons aussi choisi d'écarter les mots tels que les articles, les prépositions, les adjectifs déterminants, etc. que nous appelons les mots-utiles[189].

Nous sommes consciente du fait que chaque thème choisi pour une analyse « ne doit son existence qu'à un choix arbitraire. Chacun peut ouvrir une voie d'accès à un univers sémantique, mais peut aussi conduire à des impasses, en masquant le caractère systématique de cet univers »[190]comme l'écrit F. Rastier. Une grande part de subjectivité entre dans le choix des thématiques. Mais l'utilisation de l'outil informatique et les indications quantitatives nous permettent de préserver également une part d'objectivité à l'analyse. Notre objectif n'est pas de repérer le thème principal ou tous les thèmes présents dans ce roman, mais de déterminer les thèmes dominants et récurrents qui nous paraissent construire la poétique du ressassement de *La Chouette aveugle*. Une image ou une représentation s'accompagne souvent d'un inévitable glissement vers d'autres thèmes. Par exemple, la maladie, le sommeil et la mort se croisent souvent. Ces glissements entre thèmes ne manqueront pas de se produire dans cette recherche, même si nous les avons séparés dans les différentes catégories.

---

[188] Ce tableau se limite au termes qui apparaissent au moins trois fois dans le texte. Ce choix est arbitraire.

[189] Nous utilisons ce terme « mots-utiles » dans le sens que lui donne C. Muller (mots de relations) dans *Principes et méthodes de statistique lexicale*, tout en sachant que cette notion prête toujours à discussion. (Voir : Charles MULLER, *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Hachette, 1977.)

[190] F.RASTIER, *Sens et textualité*, Hachette, *Coll.* Langue, linguistique, communication, 1989, p.54.

Pour créer un groupe de formes, nous avons d'abord listé les termes qui appartiennent au même domaine. Ces listes ont permis d'élaborer les catégories. Le recours à la catégorisation nous permet de voir les récurrences des thèmes et suggère la mise en rapport de thèmes et d'images

Le tableau suivant présente les catégories choisies. Ce classement ne doit pas être considéré comme linéaire. Au contraire, ces catégories sont constamment imbriquées les unes dans les autres.

Le thème du regard
Le thème du corps
Le thème de la souffrance
Le thème de la mort
Le thème de l'angoisse
Le thème du rêve

II.2. Le thème du regard :

Après avoir étudié le résultat des occurrences des mots obtenus par le logiciel Lexico 3, nous constatons que de tous les vocables énumérés, après les « mots utiles », le mot « yeux » est le plus fréquent (113 occurrences). Nous remarquons également que les expressions renvoyant au champ sémantique de la perception visuelle abondent dans le roman. Les mots « voir », « regarder » et leurs corrélats « miroir » et « glace » reviennent obstinément dans le texte. (Voir l'annexe N°4, tableau 1 de ce travail)

L'insistance du thème du regard s'inscrit parfaitement dans la critique thématique dont l'un des concepts majeurs est selon Daniel Bergez celui de « la perception ». Il affirme : « C'est par son rapport à lui-même que le moi se fonde, c'est par sa relation à ce qui l'entoure qu'il se définit » et c'est pour cette raison qu'on trouve des analyses sur ce sujet « chez Rousset qui, dans *Leurs yeux se rencontrèrent*, consacre une série d'études à « la scène de la première rencontre

dans le roman » ; ou encore chez J. Starobinski, qui place « la relation critique » à l'enseigne de « l'œil vivant »[191].

Le motif des yeux dans *La Chouette aveugle,* n'est pas seulement une notion abstraite mais un élément tout à fait essentiel pour la compréhension du récit. Les yeux se décrivent dans trois états: ils regardent, ils sont regardés ou ils sont fermés. Dans les trois cas, ils évoquent et révèlent un sens.

Les yeux se caractérisent également par leur présence forte et troublante tout au long du récit. Voyant l'image à travers la lucarne, le narrateur est saisi par les yeux « étonnés, menaçants et prometteurs » qui le fascinent. Il en est obsédé, les dessine, les retrouve épouvantables et attirants, sur le vase antique, et lorsqu'il veut jeter un dernier regard dans la malle qui contient le cadavre dépecé de la femme éthérée avant de remplir le trou de la tombe, ce sont ces « grands yeux sombres » et énormes, pleins de reproches, qu'il voit au milieu des vers qui grouillent. A la fin du récit, lorsque le narrateur voudrait se libérer de l'étreinte de la femme-garce, c'est son œil qu'il arrache et qu'il tient dans sa main.

Les yeux se distinguent aussi par la fixité du regard. Une fixité qui paraît parfois obsessionnelle :

> Ces yeux qui me fixaient sans voir, je les connaissais déjà. Si même je ne les avais aperçus auparavant, je les aurais reconnus. (p.42)

Les yeux sont aussi démesurés peut-être parce qu'ils sont surpris : ses « yeux démesurés et étonnés » ou parce que « tout l'éclat de la vie » est concentré là-dedans. L'imagerie du regard évoque ainsi la grandeur ; elle peut tout voir. Cette avidité du regard entraîne pourtant un échec existentiel. Le regard trop grand ouvert, trop perspicace fait apercevoir les profondeurs de l'âme humaine, sentir la fugacité du temps et l'aventure d'une vie pénible :

> Alors je vis passer dans ses yeux immenses, dans ses yeux démesurés, dans ses yeux humides et brillants, pareils à des boules de diamant noir baignant dans un bain de larmes, toute la douloureuse aventure de ma vie. (p.44)

[191] Daniel BERGEZ et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire, op.cit.*, p.121.

Au début, le narrateur est fasciné par les yeux parce que la femme de l'apparition ne le regarde jamais. Mais un seul regard d'elle suffirait pour l'initier à tous les mystères :

> La jeune fille était bien là, devant moi, mais elle paraissait n'accorder aucune attention à ce qui se passait autour d'elle. Elle regardait sans voir, un sourire extatique et inconscient figé au bord des lèvres, comme si elle avait pensé à un absent. (p.32)

La transitivité des regards se trouve comme empêchée et bloquée, comme si le regard et donc la fusion dans la réciprocité étaient impossibles. C'est seulement quand le narrateur participe au courant cosmique, en présence de la morte, lorsqu'il passe toute la nuit en vain à dessiner ses yeux fermés, c'est là qu'elle rouvre les yeux et le regarde pour qu'il puisse accomplir son œuvre. C'était « la première fois qu'elle percevait mon existence » (p.54), dit le narrateur lorsque la femme le regarde pour la première fois dans les yeux. Les yeux de la femme troublent le narrateur en même temps qu'ils lui révèlent le sens de son existence. Pour cette raison, lorsqu'ils sont fermés, l'éclat de la vie s'en va mais le calme revient. Le narrateur parle ainsi « d'une tranquillité soudaine » :

> Tant que la vie avait remplie ses yeux, c'était leur seul souvenir qui faisait mon tourment. Maintenant, insensible, glacée, les yeux clos, elle était venue à s'abandonner à moi. Les yeux clos ! (p.48)

La fonction des yeux n'est pas seulement de montrer la réalité, mais également de dénoncer cette réalité. Le regard serait en quelque sorte « le symbole du jugement moral »[192]. Pour cette raison le narrateur doit préserver des regards le corps de la femme éthérée, « loin, très loin des yeux des hommes » (p.56) :

> Ces yeux accusateurs, qui semblaient me reprocher des fautes impardonnables, ces yeux, je ne parvenais pas à en rendre l'éclat. Toute leur vie, leur souvenir s'étaient effacés de ma mémoire. (p.53)

Le titre de l'ouvrage *La Chouette Aveugle* indique peut-être dès le début, qu'il s'agit d'une histoire d'œil et de voir. Mais c'est seulement peu avant la fin du livre que le narrateur dit qu'il ressemble à une chouette. Son ombre, qui lui fait peur, ressemble également à une chouette et lit attentivement ce qu'il écrit. En

---

[192] Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p.170.

effet, ce qui fait le plus d'impression chez la chouette, c'est l'œil vif et lumineux, le regard clair et pénétrant. La chouette avec sa capacité de voir la nuit, est dans certaines cultures, l'emblème de la sagesse. En Iran, elle est aussi considérée comme un animal sage, mais essentiellement un oiseau de mauvais augure, l'habitant des ruines, témoin et présage des morts et des destructions. Son caractère nocturne lui donne aussi une connotation démoniaque. La chouette, l'ombre ou le double du narrateur même, est aveugle ici, elle ne peut donc pas avoir le regard pénétrant pour découvrir le secret caché et obscur de l'âme malgré le fait qu'elle tente de lire avec avidité l'histoire de ses souffrances.

Mais la chouette (le narrateur) est aveugle aussi afin de pouvoir contempler avec clairvoyance en lui-même, pour voir et peindre ses images intérieures. Ne pas voir l'extérieur, c'est peut-être comme dans certaines légendes le « moyen de renforcer la vision et d'acquérir la voyance magique »[193]. Tout au long du livre, le même propos du narrateur revient : « Dès que je fermais l'œil, mon véritable monde m'apparaissait. (p.120) ou « C'était lorsque je fermais les yeux que m'apparaissait mon univers authentique ». (pp.110-111)

Nous pouvons également retrouver dans les moments de la vision, une dialectique entre lumière et obscurité. Le narrateur voit la femme dans « le brouillard », elle entre chez lui mais son visage reste dans l'obscurité. Le narrateur dispose « deux chandeliers » pour pouvoir la voir « dans l'ombre lumineuse de la pièce ». La vision ne peut être que discontinue, par intermittences, selon une alternance du visible et de l'invisible. C'est l'obscurité qui fait voir. Ce sont les obstacles qui permettent de voir alors même qu'ils semblent s'interposer entre le narrateur et la femme. Ceci montre donc la puissance de l'imaginaire qui fait voir avant tout.

L'œil est un lieu de fascination : comme le miroir il reflète l'extérieur, comme la fenêtre, il s'ouvre sur la profondeur de l'être. Le microcosme des yeux se fait le contenant de la totalité d'un monde surnaturel et inconnu. Les yeux sont mystérieux et révèlent les mystères :

[193] *Ibid.*, p.172.

> L'étincelle de ma vie se perdit dans la profondeur de ces prunelles éclatantes, à l'expression mystérieuse. Ce miroir fascinant absorba tout mon être et m'entraîna jusque dans ces régions où la pensée humaine perd tout pouvoir. (p.32)

La Chouette aveugle est ainsi l'histoire d'un narrateur dans un monde visionnaire Dans ce voyage initiatique, le voyageur, c'est l'œil. Un œil éveillé intérieurement, capable de pénétrer l'invisible par le visible. S'aventurer dans ce monde étrange de l'âme où toutes les coordonnées sont différentes de celles qui régissent notre monde physique exige un dévoilement, provenant d'un autre monde et d'une autre source. Il faut un médiateur entre le monde des perceptions et des évidences empiriques et le monde extérieur. Les yeux de la femme sont ce médiateur :

> Elle avait laissé sans réponse la caresse de mes regards ; Elle n'avait pas non plus partagé la profonde volupté que j'avais ressentie à sa vue, mais c'était qu'Elle ne m'avait pas aperçu. J'avais pourtant besoin de ses yeux ! Un seul regard d'Elle eût suffi à me donner la solution de tous les problèmes de la philosophie et de toutes les énigmes de la théologie. Un seul regard d'Elle, et tous les mystères se fussent dissipés. (p.39)

Le personnage fasciné se fait ainsi la proie, l'objet de l'autre. La puissance du regard entraîne la soumission et semble annihiler la volonté du narrateur. L'influence est quasi hypnotique. Un regard de la femme suffit au narrateur pour pouvoir pénétrer « aux tréfonds de l'âme qui échappent à l'intelligence humaine ». (p.53) Mais le désir d'être vu bute contre l'impossibilité d'être vu.

En effet, dans le récit, la fascination pour les yeux n'est ni la simple passion amoureuse ni l'admiration de la beauté physique ; elle a une efficace réelle qui va bien au-delà de l'envoûtement et jusqu'à l'aliénation. L'enchantement naît donc dans un univers angoissant, voire oppressant.

> Yeux bridés comme ceux des Turkmènes, animés d'une splendeur surnaturelle et enivrante, ils effrayaient et attiraient tout à la fois. Ils semblaient contempler des mystères terrifiants dont nul n'aurait pu supporter impunément la vision. (pp.32-33)

Il y a chez la femme une zone d'ombre, quelque chose d'inquiétant. Elle exerce sur le narrateur une sorte de fascination mystérieuse. La répétition du motif des yeux annonce une appréhension de ce qui va se passer. La hantise prend

racine, subrepticement : les yeux peuvent refléter les profondeurs de l'être. Ils font souffrir car ils témoignent d'une réalité dure. L'œil est fréquemment présent comme destructeur, comme une puissance de mort. Qui pis est, ce choc advient précisément au moment où le narrateur croyait au pouvoir transcendantal du regard pour pénétrer les mystères de la vie. Mais bientôt arrive la mort et la réalité triste de la décomposition du corps et des yeux :

> Mais, lorsque, ayant soulevé le pan du vêtement noir, j'aperçus au milieu du sang caillé et des vers qui grouillaient ses deux grands yeux sombres qui me fixaient, vides de toute expression, hagards, ses yeux au fond desquels s'était noyée ma vie entière, je me hâtai de rabattre le couvercle. (p.65)

Le seul moyen de sauver ce regard et faire vivre son éclat, c'est de le dessiner. C'est ainsi qu'il pourrait posséder « leur âme, sur le papier » car il pourra « aussi souvent » qu'il voudrait, « voir les yeux » de la femme. (p.55)

Sur le vase antique retrouvé à l'endroit où le narrateur enterre la femme, il y a un visage de la femme dont les yeux immenses renferment tout ce que les yeux de la femme éthérée reflétaient : effrayants, enchanteurs, troublants, étonnés, menaçants, prometteurs, attirants, surnaturels et enivrants. Les yeux renaissent d'une image avec une présence plus ardente. Les yeux qui font partie du corps périssables vont disparaître mais le regard transcende la mort et continue à obséder le narrateur par le biais de l'image.

> Maintenant elles étaient deux à me regarder, avec les mêmes yeux que les siens ! Non, cela ne se pouvait endurer ! [...] ces yeux dont les végétaux allaient bientôt, de leurs racines, fouiller l'orbite pour en sucer l'humeur, me regardaient maintenant, animés d'une vie tenace. (pp.72-73)

Enfin, la répétition du champ lexical et sémantique de « voir » entraîne la volonté de l'auteur de faire voir quelque chose qui est difficile à dire et cette volonté détermine le rapport au lecteur. Le narrateur sollicite vivement la pulsion scopique du lecteur, son désir de voir et fait de lui un complice dans une vision mentale.

II.3. Le thème du corps :

La fréquence élevée du mot « corps » (60 occurrences), ainsi que celle des autres termes qui désignent une partie du corps humain, ou selon l'expression de Francis Berthelot, « le degré d'organicité du discours »[194], nous conduisent à nous attarder sur l'image du corps dans *La Chouette aveugle*. Le corps qui est observé, rencontré, affronté et rêvé est en effet une des thématiques les plus importantes du roman.

Comme nous l'avons déjà signalé, *La Chouette aveugle*, est écrit sous forme d'un immense monologue intérieur, ponctué par les métaphores de l'intériorité et mettant en scène le moi du narrateur en quête de son identité. Cette quête passe avant tout par l'interrogation du narrateur sur son propre corps et par l'observation du corps d'autrui qui est d'une certaine manière le reflet de son propre corps.

Nous admettons que le corps n'est pas seulement une réalité physique tangible et matérielle, mais une réalité sémiotique complexe qui se lie à un ensemble de représentations philosophique, théologique, politique, psychologique, symbolique, etc. La phénoménologie existentielle propose de distinguer « le *corps-objet* [...], c'est-à-dire le corps tel qu'il est étudié par le physiologiste, le médecin, etc., et le *corps-sujet (ou corps propre)*, qui désigne « mon » corps, comme centre de mon existence, comme puissance à la fois d'agir et de percevoir, bref comme moyen d'insertion du sujet dans le monde »[195].

Dans notre étude, nous considérons le corps romanesque comme un « corps-sujet » puisque la lecture du corps dans *La Chouette aveugle* semble nous inviter à de nombreuses interprétations. Le statut ambigu du corps, tout à la fois sujet et objet, et la confusion de l'intérieur et de l'extérieur qui en découle nous conduisent à étudier mieux la place du corps dans l'œuvre. Tout en considérant que l'imbrication réciproque du corps et du sens est au centre de toute problématique philosophique moderne du corps dont la critique littéraire peut tirer des

[194] Francis BERTHELOT, *Le Corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque, Coll.* Le texte à l'œuvre, Nathan, 1997.
[195] Sylvain AUROUX, *Les Notions philosophiques : Dictionnaire,* Tome 1, PUF, Coll. Encyclopédie philosophique universelle, 1990, p.490.

enseignements, nous nous concentrerons dans ce chapitre sur l'imaginaire et la poétique du corps et à titre introductif, nous nous appuyons en partie sur les fondements de la pensée de Merleau-Ponty avec l'objectif de comprendre non pas une théorie du corps, mais une expérience du corps dans le roman. En effet, la présence phénoménologique du corps dans *La Chouette aveugle* nous pousse à nous appuyer sur la réflexion et des idées de Merleau-Ponty concernant le corps dont nous allons donner un très bref aperçu[196].

Merleau-Ponty a tenté de déterminer le rôle du corps dans la perception. Il pensait que le corps n'est pas seulement un objet parmi plusieurs dans le monde, mais il est le lieu dans le monde où se trouve la conscience ; c'est grâce à lui que le monde a un caractère perspectif. La perception et le corps constituent l'expérience de l'Être. Pour Merleau-Ponty le corps n'est pas l'objet du monde, mais moyen de communication avec lui et horizon latent de toute expérience. Le corps est le véhicule de l'être et le moyen de s'engager avec le monde. Dans *La Phénoménologie de la perception*, il affirme : « je ne suis pas dans l'espace et le temps, je ne pense pas l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse. [...] L'expérience motrice de notre corps n'est pas un cas particulier de connaissance ; elle nous fournit une manière d'accéder au monde et à l'objet»[197]. Merleau-Ponty cesse ainsi de regarder le corps comme un élément parmi d'autres : « Le sujet adhère, par son corps, à un monde dont il ne peut achever l'exploration. Dans cet univers de la chair, le corps propre se distingue des objets en ce qu'il est absence pour moi, champ primordial où toute expérience vient conditionner son apparition ; le corps n'est pas un objet : il est toujours à distance et jamais à distance, jamais totalement offert à celui qui l'« habite »[198]. Loin d'isoler le corps dans un espace de solitude, il l'insère dans un vaste réseau symbolique. C'est un corps vivant, visant et percevant.

Dans l'atmosphère angoissante et morbide qui baigne *La Chouette aveugle*, le lecteur ne peut manquer d'être frappé par la mutilation et la transformation que subit le corps. Ces images se mêlent aux thèmes de la souffrance, de la maladie, de la vie et de la mort. C'est le corps qui parle, qui dévoile et qui retrace l'être au

[196] La recherche du corps s'inscrit aussi dans le champ de la critique psychanalytique que nous tenterons de développer dans la troisième partie de ce travail.
[197] Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Collection Tel, 2006 (1945), p.175.
[198] Sylvain AUROUX, *Les Notions philosophiques : Dictionnaire*, *op.cit.*, p.493.

monde du narrateur. C'est par l'intermédiaire du corps qu'on arrive à explorer les couches les plus irréfléchies de l'être.

Nous essayons de montrer de façon très ponctuelle un certain nombre de correspondances dans l'image corporelle qui permettent de dégager une impression de la présence du corps dans le roman.

Il existe en effet très peu d'échange entre les personnages du roman. En absence de dialogue entre les personnages, ce sont les corps et le gestes qui parlent et qui révèlent des significations : le texte offre un répertoire important d'hallucinations corporelles. Tout le corps est une énonciation, résultant d'un travail de transformation de la parole. Le corps est ainsi au cœur du texte. Autrement dit, il n'est pas une surface mais un contenu. Il manifeste ce que tait le silence des mots. Le corps est mis en récit et possède son langage propre. D'ailleurs, tous les personnages sont décrits à travers la description du corps et non pas à travers les interactions verbales.

Le corps dans *La Chouette aveugle* se construit comme un objet linguistique, il s'ouvre à nous dans le langage, dans l'expression littéraire ou tout simplement verbale. Et sur le plan existentiel, il est source de signification dans la mesure où son image, sa représentation, totalisent l'expérience vécue du sujet, son histoire.

Une simple lecture du tableau (annexe N°5, tableau 1) qui représente les propositions où le mot « corps » figure, nous révèle d'emblée que la plupart du temps ce mot est accompagné de l'adjectif possessif, « son » ou « mon », ce qui signifie qu'il s'agit d'une relation d'appartenance, c'est-à-dire qu'il y a soit le regard du narrateur sur son propre corps, soit la relation avec le corps de la femme (la femme éthérée ou la garce). En d'autres termes, le corps est le médiateur essentiel de la relation du moi du narrateur et de l'autre.

Ce qui frappe en premier lieu, c'est la préoccupation obsessionnelle du propre corps du narrateur, affectée d'une tonalité dramatique et poignante. La première fois que le narrateur parle de son propre corps, c'est après avoir enterré la femme éthérée où il voit « des vers minuscules » grouillant, collés à son corps. Il évoque régulièrement le cadavre de la femme, mais on a l'impression que c'est lui qui devient cadavre et qui se décompose vivant. Cette image revient tout à la fin du

roman après la scène où le narrateur tue la garce et dit encore une fois : « de minuscules vers blancs se tordaient sur mon corps » (p.191). Entre ces deux images identiques, initiale et terminale, le corps reste brûlant, malade, souffrant ; il brûle comme « une flamme », se décompose progressivement comme une dépouille et cette procédure de l'anéantissement progresse à tel point qu'à la fin du récit l'ombre du corps devient plus nette que le corps lui-même.

Le corps est ainsi considéré dans ces images sous le seul et unique aspect de la matière. Le narrateur contemple d'ailleurs son corps comme un élément détaché de lui. Il ne cesse pas de penser « au trépas, à la décomposition des cellules de [son] corps ». (pp.149-150) La plupart du temps, il ressent l'horreur et le dégoût dans cette contemplation. Il voit ce corps comme une pourriture saignante. Ce dégoût atteint un tel niveau que l'angoisse devient insignifiante. C'est alors que le narrateur désire « réellement disparaître » et s'anéantir. Le corps explique de manière privilégiée le rapport inquiet et tourmenté du sujet au monde.

Le corps dans son sens restreint, mais le plus courant, a pour synonyme « chair ». La chair définit l'homme en sa réalité concrète, il « connote alors une certaine fragilité de l'être humain »[199]. Ce mot revient aussi plusieurs fois dans le texte renforcer le côté matériel du corps. (Annexe N°5, tableau 2)

Il y a une image très charnelle et un lien étroit entre la chair du corps humain et la chair animale : le narrateur découpe le cadavre de la femme, enfonce le couteau dans le corps de la garce, dans cette « chair fraîche et jeune » tout comme le boucher qui découpe les morceaux de viande et « vend la chair désossée à ses clients » (p.88). La contradiction dans cette image est fondamentale. Au plaisir et à l'orgie sensuelle liés au corps charnel se substitue l'horreur de la mutilation. La chair évoque le cadavre et la mort. Nous retrouvons aussi dans cette image le sentiment du dégoût et de l'épouvante et tout une « valorisation négative de la chair »[200] qui se matérialise. La violence est d'ailleurs ressentie au plus profond de la chair : la blessure fouille la « chair de ses griffes de fer » (p.47), la douleur s'inscrit dans le corps du texte et cette chair devient « pourrie » et fétide.

Un processus de dépassement de la matière se manifeste par la suite. La maladie concrétise le passage du corps inférieur (corps matière) à un autre corps

---

[199] Sylvain AUROUX, *Les Notions philosophiques : Dictionnaire*, *op.cit.*, p.300.
[200] Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p.131.

qui serait par définition un corps supérieur (corps ombre). Le corps se libère parfois de sa prison terrestre, de la pesanteur charnelle et glisse en dehors de la matière. Ce corps léger n'est vécu et décrit d'ailleurs que sous l'influence de la drogue :

> Je m'affranchis du poids de mon corps. Mon être tendait vers l'univers léger et insensible du règne végétal — un monde calme, mais plein de formes, de couleurs merveilleuses. (p.75)

Le corps est comme un obstacle à l'épanouissement du moi et comme l'expression métaphorique du moi lui-même menacé de s'anéantir. A l'angoisse d'un corps éphémère correspond l'euphorie d'une expansion de soi, d'une amplification des limites, d'une atmosphère enveloppée dans des « caresses éthérées » (p.75).

En dehors de ces moments d'évasion, le corps est également évoqué de l'intérieur, du point de vue de la conscience subjective. Cette structure intérieure du corps profond est dénotée par une série de références physiologiques, telles que les battements du cœur et par la précision des détails des différentes sensations qui affectent le corps au moment où la conscience du sujet est en train de défaillir :

> J'entendais battre mon cœur, je percevais les pulsations de mes artères. Tout cela était plein d'une profonde signification et me procurait en même temps une immense jouissance. (p.75)

La focalisation interne, de l'intérieur d'un corps à demi-conscient, permet la constitution d'une phénoménologie de la perception, d'autant plus intense ici qu'il s'agit d'une perception confuse, fragmentée, dominée par les sensations auditives (entendre les battements) et tactiles (percevoir les pulsions).

Le corps est le lieu de toutes les sensations et des contacts avec le monde qui l'entoure. Il y a certes, la vision du corps et l'ouïe mais également le toucher, le goût et l'odorat. On peut lire par exemple : « Maintenant, je pouvais sentir la chaleur de son corps et respirer le parfum moite qui montait de sa lourde chevelure noire ». (p.47) ou « j'en sentais le froid visqueux sur toute la surface de mon corps ». (p.66) Il y a aussi le goût du corps touché : « ce corps délicieux,

moite, plein d'une bonne chaleur ». (p.186) ou encore « J'embrassais ses mollets qui avaient le goût d'un trognon de concombre, amer, doux et acre ». (p.169) À travers toutes ces images, l'écriture produit de diverses sensations.

Le corps devient aussi indépendant, imprévisible grâce à la vigueur et à la présence forte de ces sensations. Il agit comme un être émotif et à part entière. Le narrateur l'explique ainsi :

> Si j'avais cessé de surveiller mon corps et chacune de ses parties et de lui consacrer inconsciemment toute mon attention, il aurait pu commettre des actes imprévisibles, même pour moi. (pp.111-112)

Le corps qui a une hypersensibilité, éprouve intégralement les émotions, désire et rêve. Le langage utilisé devient hyperbolique pour décrire cet état : « chaque parcelle de mon corps la désirait » (p.114), ou encore :« tous les atomes de mon corps avaient besoin de ceux du sien. Ils criaient le besoin qu'ils en avaient. » (pp.103-104), dit le narrateur.

Il cherche également à traduire l'indicible, à mettre en mots ce qui traverse non seulement son esprit mais son corps. Il raconte cette phase en évoquant son corps comme une personne :

> C'était, en de pareils instants, mon corps qui pensait et qui rêvait; il croyait glisser à travers l'espace, comme soustrait aux effets de la pesanteur et à la densité de l'air. (pp.158-159)

Cette insistance sur le corps s'étend également dans les rapports du narrateur avec les autres personnages et surtout dans ses relations avec la femme éthérée : certes le corps féminin hante l'esprit du narrateur et a une présence forte ; cependant une dichotomie s'impose entre le corps réel et le corps sublimé. Le corps de la femme est manquant et c'est à partir de ce manque que s'explique le thème du désir. C'est le corps fantasmé, imaginé qui attire essentiellement le narrateur. En premier lieu, la vision reflète le corps de l'être aimé. La description de la femme met d'abord l'accent sur son aspect charnel et sensuel : « Ses vêtements noirs et fripés la moulaient, collés à son corps ». (p.34) Le vêtement collé au corps nous rapproche en effet de ce corps à la fois palpable et distant. C'est l'habit environnant le corps qui permet tout au moins de retrouver la présence du

corps et qui matérialise cette récurrence de la métonymie : il est un élément qui ne fait que renvoyer à un tout.

L'image en est ensuite idolâtrée. Elle s'éclipse mais continue à hanter le narrateur qui s'entête à poursuivre une illusion de la femme. Il croit la voir partout. Puis dans une atmosphère trouble, il revoit cette femme dont le corps se matérialise progressivement devant ses yeux. Il n'est de lieu qui ne soit peuplé par l'image de son corps. En d'autres termes, l'image dominante est celle du corps, devenue donnée première au sein d'un espace imaginaire, fantastique et magique : « j'acquis la certitude que si Elle avait répandu de l'eau ordinaire sur son visage, il se serait aussitôt fané et que si, de ses doigts longs et minces, Elle avait cueilli une fleur terrestre de capucine, ils seraient, à l'instant même, devenus pareils à des pétales flétris » (p.38). Parfois aussi, du fait de cette obsession, le paysage (la végétation) est assimilé à l'intimité du corps féminin : elle ressemble à une « mandragore femelle séparée de son mâle » (p.34). Mais dès que le narrateur réussit à s'approcher de ce corps, tout bascule et le corps devient cadavre.

Il existe aussi une sorte de fusion imaginaire désirée par le narrateur qui déclare : « ce m'était assez de sentir que s'interpénétraient les invisibles auras de nos corps » (p.35).

Après cette idéalisation, il s'agit de nouveau de l'ambivalence flagrante qui domine dans le récit : l'ambivalence de ce corps désiré et refusé, idéalisé et macabre. Le corps rencontré n'est plus un corps fantasmatique. Le narrateur passe d'une survalorisation, d'une sublimation du corps à une dévalorisation morbide du cadavre. C'est dans le cadavre que le corps et la vie se dissocient, que le corps est le plus totalement le corps, parce que la vie, la beauté, la sensualité l'ont déserté et l'ont rendu à sa pitoyable tragédie de corps matériel. Le narrateur raconte :

> Le corps m'était désormais inutile, ce corps condamné à se résorber dans le néant, à servir de pâture aux vers et aux rats des entrailles de la terre. (p.55)

Le spectacle de la mutilation et la jouissance qui l'accompagne est très significatif. Il en est ainsi dans le rapport avec le corps de la garce : un aspect esthétique et érotique est lié à ce corps. Le corps de la garce est désiré ; c'est un corps « délicieux », « moite », un vrai corps de femme, « frêle » et « pâle ». Le

désir lié à ce corps est tellement immense qu'il finit par devenir agressif, ce que traduit le geste final du narrateur qui enfonce son couteau dans ce corps et qui arrache l'œil de la garce. Le corps désiré devient aussi un corps glacé, un cadavre.

Nous pouvons également évoquer le corps absent de la mère : comme on l'a montré, il y a une parfaite symétrie entre le portrait de la femme et celui de la mère. Les images sont littéralement identiques au point qu'on ne sait pas à qui les attribuer, lorsqu'on les détache de leur contexte. La dissémination des mêmes éléments qualificatifs est en outre redoublée par la récurrence et la répétition des mêmes mots. Ceci nous indique que le récit met en scène un unique et même corps de femme symbolique. Le corps féminin est clivé, à la fois désirable et dangereux, sublime et macabre[201].

Il existe ainsi une association paradoxale, mais fréquente entre un corps qu'on rejette parce que condamné à la décomposition et un corps rêvé qu'on admire.

Une autre caractéristique liée au corps est l'immobilité. Le corps n'est pas dynamique : on a déjà vu les yeux et le regard fixes. Le corps est également statufié, figé et immobile : le vieillard de la vision est « immobilisé », ses traits conservent une sorte de tranquillité et d'impassibilité. Quant à la femme éthérée, on lit : « Elle était tombée là, insensible, immobile ». (p.49) avec un visage « qui semblait immobile et immuable » (p.52). Le narrateur se réfugie alors « dans l'immobile vie des lignes et des formes ». (pp.52-53) La nourrice a les yeux fixes et impavides, le « visage immobile » et les yeux qui regardent « fixement ». (p.160) Le brocanteur « reste figé dans un invariable attitude » (p.89). Le narrateur a peur de voir ses « mains se pétrifier » (p.154). Cette immobilité nous fait penser à un tableau, à une image, à l'Image génératrice du récit, dessinée sur l'écritoire. Le corps est ainsi mis en tableau par les traits du langage.

Le corps est évoqué dans sa totalité, mais il existe aussi une perception parcellaire du corps. Le texte passe le corps au tamis du langage : parallèlement à une vision d'ensemble, il y a une saisie séquencée. Le corps et l'écriture sont ainsi dans un rapport métaphorique : le corps est fragmenté tout comme l'écriture qui est ressassée et répétée.

[201] Voir le chapitre sur les personnages du récit dans la première partie de notre étude.

Le visage/La tête :

Le visage (70 occurrences) est en effet « la partie la plus vivante, la plus sensible (siège des organes des sens) que, bon gré mal gré, on présente à autrui : c'est le moi intime partiellement dénudé, infiniment plus révélateur que tout le reste du corps »[202].

Le motif du visage cristallise ainsi de nombreuses significations. Après les yeux, le visage est le miroir qui reflète l'intériorité des personnages et c'est le mot le plus récurrent des parties du corps après celui des yeux. D'ailleurs à maintes reprises, le mot« visage » est accompagné du mot « yeux » pour exprimer la même sensation. Le narrateur hésite même à dire, dans sa relation avec la femme éthérée, que « l'essentiel était son visage - non, ses yeux » (p.55). Le regard du narrateur se pose sur le visage des autres personnages ainsi que sur son propre visage pour décrire les ressentiments. Le tableau 3 dans l'annexe N°5, récapitule les occurrences du mot « visage » et son contexte dans le roman.

La répétition insistante du mot visage le rend plus palpable. Le visage de la femme éthérée se précise, « se matérialise », « pâle et maigre ». C'est dans une parfaite immédiateté que les mots nous livrent la nature physique du visage grâce aux différentes sensations : le narrateur regarde « fixement » le visage de la femme, l'examine, sent le souffle du vent sur son visage à lui, y étale « la suie », le frotte contre les mollets de la garce.

De l'autre côté, les moyens mis en œuvre pour rendre le visage déplaisant ou repoussant (*maladif, condamné à se décomposer, immobile, vieilli, grave, ravagé, flasque, sans âme*) sont plus nombreux que ceux qui le rendent attrayant (*attirant, enfantin*).

De nombreuses fois, le narrateur éprouve une émotion intense pour son visage : « je baignai mon visage dans son souffle ardent et doux. Quelle chaleur délicieuse et vivifiante » (p.176), ou « Ses cheveux qui sentaient le jasmin se collaient à mon visage. Du fond de nous s'élevait un cri de désarroi et de plaisir ». (p.187) Dans la brume, c'est le visage de la femme qui apparaît, qui efface de la

[202] Jean CHEVALIER, Alain CHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1982 (1969), p.1023.

mémoire du narrateur tous les autres visages ; pourtant plus il examine ce visage, plus la femme paraît lointaine. Le narrateur raconte :

> Pourtant, durant ces heures de solitude et ces minutes dont je ne me rappelle guère la durée, comme surgi de la brume, son visage flou m'apparaissait avec plus d'insistance que jamais, son visage maladif, pareil à ces miniatures qui ornent les cuirs d'écritoire. (p.41)

Le visage est aussi un dévoilement, la marque suprême de l'individualité, le lieu par excellence de l'identité, mais une identité qui reste cachée et qui se dérobe. Le narrateur se dévisage dans le miroir pour se connaître, mais il ne se reconnaît pas et cache son visage dans les mains pour ne pas voir son moi réel. Cette scène se répète à maintes reprises tout au long du récit à chaque fois qu'il est face à la personne ou à la scène qui lui révèle quelque reflet de son intériorité : lorsqu'il voit la femme éthérée, il dit : « je posai la bouteille à terre, et m'enfouis le visage dans les mains ». (p.34) Dans les moments d'évasion, il se couvre « le visage des mains » (p.137). Devant le vieux brocanteur, il raconte : « J'enfouis mon visage dans mes mains et je m'éloignai ». (p.163) Face à la nourrice : « Je cachai mon visage dans mes mains et j'allai me réfugier derrière le rideau de l'alcôve » (p.173). Il finit son récit « le visage enfoui dans les mains » (p.189). La main sur le visage fonctionne comme un masque, comme un voile qui permet de cacher le démon intérieur et en même temps comme une protection contre le regard menaçant d'autrui car ce regard donne « à voir un invisible qui est aussi un indicible, l'inconscient même »[203].

Les visages des autres sont aussi cachés : le visage de l'oncle est « emmitouflé dans un cache-nez » (p.30), le vieux cocher est décrit ainsi : « On ne pouvait voir son visage que recouvrait un large cache-nez ». (p.58). Il y « un homme » près du cimetière, « le visage emmitouflé dans un cache-nez » (p.67). Le visage de la femme éthérée reste flou, « dans l'ombre », le visage de la garce est « fardé ». En voilant le visage, le texte tend ainsi vers l'impersonnalité et rappelle l'anéantissement de tout être. Le visage exhibe en ses traits inédits l'identité du sujet qui l'arbore, mais lorsque ce visage est caché ou lorsque les différents personnages ont les mêmes traits, il ne reste rien de cette singularité. La question

[203] Bertrand MARCHAL, « Du visible à l'invisible », in *Romantisme*, Année 1989, Volume 19, Numéro 66, p.108.

du visage se joue ainsi entre deux pôles : la présence élevée du visage dans le récit par la répétition et l'absence et la dissimulation du visage.

Il existe également une poétique de la défiguration liée au corps, ainsi qu'au visage. Le corps et le visage montrent la décomposition progressive de l'être. Le lien intrinsèque entre la mort, la défiguration et le langage de la maladie est mis en évidence. Ce qui se présente comme la description du visage s'en avère la destruction, puisque chaque élément de la description fait visualiser de plus en plus la déconstruction du visage. L'idée d'un visage « enfantin » et innocent laisse rapidement la place à l'image de la mort. Le visage peint se matérialise et à partir de cet instant, il culmine dans la révélation du sens de la vérité intérieure. Le visage de la femme éthérée devient maladif, blafard et « immuable ». Le visage de la nourrice est parcheminé, creusé de rides, il conserve une expression douloureuse, garde à tout jamais la trace de la souffrance. Le visage annonce alors la mort ou est directement lié à la mort. Le narrateur se regarde dans le miroir et voit son moi tombé « en pourriture », son visage devient tellement flasque qu'il ne le reconnaît pas, le visage effleure « l'aile de la mort » et le sang de la garce jaillit à la fin sur ce visage même.

La phase finale est le paroxysme de l'effacement, c'est la transformation du narrateur en vieux brocanteur. Il raconte : « je pris mon visage à deux mains : j'étais devenu pareil au... Non, j'étais devenu le vieux brocanteur ». (p.188) Il perd à jamais ses traits et son visage n'est plus celui qu'il montrait au dehors, mais celui, métaphorique, qui réside au fond de son âme.

Nous ne pouvons pas parler de l'effacement du visage sans évoquer une image encore plus frappante qui est celle des êtres sans tête. Nous allons tout d'abord voir la présence de cette partie du corps dans le récit (La tête : 45 occurrences. Voir annexe N°5, tableau 4).

En premier lieu, on constate qu'un certain nombre d'occurrences du mot est engendrée par l'usage des expressions tel que « dresser les cheveux sur la tête », une expression qui décrit l'angoisse et la peur profonde du narrateur. La seconde constatation se rapporte au fait que la tête prend parfois le sens du visage. Elle est cachée, voile l'identité au même titre que le visage. Mais l'image la plus frappante est celle d'une tête tranchée et coupée apparaissant dans les rêves et les hallucinations du narrateur.

Pour l'être primitif, selon Gilbert Durand, « la tête est centre et principe de vie, de force physique et psychique, et également réceptacle de l'esprit »[204]. Elle symbolise souvent l'esprit par rapport au corps qui est une manifestation de la matière. Dans *La Chouette aveugle*, la tête est la plus parfaite illustration du retournement sur le corps propre des pulsions dirigées contre autrui. L'arrachage de la tête, l'ombre sans tête, la tête qui tombe sont des images de la décapitation ou de la séparation.

La première image, c'est lorsque le narrateur se trouve face au cadavre de la femme éthérée. Il raconte : « je lui coupai la tête; quelques gouttes de sang coagulé et froid coulèrent de sa gorge » (p.57). Décomposer l'unité de la femme aimée, réduire son corps à des membres, revient peut-être à soumettre cet être à sa possession ; aucun autre être ne doit plus voir cette tête. Tout va désormais vers la défaillance, vers l'anéantissement total.

On voit dans le passage suivant qu'au plan lexical, l'élément le plus fortement marqué, c'est la tête. Dans les hallucinations du narrateur, l'image de l'ombre sans tête et les têtes qui se détachent se multiplient. Le texte est chargé d'associations redoutables, hanté par l'idée d'une mort imminente et l'espoir insensé d'échapper à cette mort. La blancheur des murs, la lumière, et la clarté de la lune mettent en scène une atmosphère onirique et cauchemardesque qui annonce à son tour un drame tragique :

> Leurs murs blancs répandaient une lumière morbide et, chose bizarre, incroyable, chaque fois que je m'arrêtais devant un de ces murs, la clarté de la lune plaquait à sa surface mon ombre immense et massive, mais dépourvue de tête. Mon ombre était sans tête! J'avais entendu dire que lorsqu'on voit sur un mur son ombre sans tête, on meurt dans l'année. (p.123)

La scène suivante est aussi particulièrement affectée d'une tonalité à la fois dramatique et obsessionnelle. L'écriture s'inscrit sur le corps mutilé, sans tête. Le spectacle de cette mutilation, la peur qui l'accompagne se double d'une répétition insistante de l'image de la tête qui se détache et tombe. L'imaginaire du narrateur est mortifère et désespéré. Cette violente illusion a, en plus de son atrocité, un

[204] Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.157.

aspect énigmatique. Tout ici reflète le déchirement intérieur face à l'angoisse de la mort, une angoisse qui atteint son paroxysme dans le dernier paragraphe :

> Ceux que je touchais, leur tête se détachait et tombait. Devant une boucherie, j'aperçus un homme qui ressemblait au vieux brocanteur, notre voisin. [...] Je voulus m'emparer de son coutelas, mais sa tête se détacha et roula sur le sol. [...] Arrivé devant la maison de mon beau-père, je trouvai le petit frère de la garce assis sur le perron. [...]; je voulus les lui donner, mais, dès que je le touchai, sa tête se détacha et roula sur le sol. Je me réveillai en criant.
> Il ne faisait pas tout à fait jour. Mon cœur battait très fort. Il me sembla que le plafond pesait sur ma tête et que les murs étaient devenus démesurément épais, que ma poitrine allait éclater. (pp.144-145)

C'est la tête qui donne de la signifiance à l'existence corporelle du narrateur. Les personnages qui apparaissent dans ce cauchemar sont les doubles du narrateur.

La main :

Après le regard, c'est le toucher qui constitue la source la plus généreuse d'information dans le contact avec le monde. Il est donc intéressant de voir ce que la/les main(s) évoque (nt) dans le roman (53 occurrences). Le tableau 5 (annexe N°5) représente les occurrences de ce mot ainsi que le mot «doigt » (12 occurrences) :

La main est parfois instrument de la maîtrise sur les objets et signe de domination. Elle a son autonomie et c'est elle qui en quelque sorte dirige le destin du narrateur. C'est la main qui dessine tout d'abord l'Image génératrice sur les écritoires : « Machinalement ma main traçait ce tableau » (p.29), dit le narrateur. Une main qui semble ne pas obéir à la volonté du narrateur :

> Je croyais que, si j'avais laissé ma main sans contrôle, elle se serait mise en mouvement, d'elle-même, sous l'empire de quelque mystérieuse impulsion. (p.111)

La phrase fait ressentir une sorte de lutte contre le corps, contre les réactions involontaires que le narrateur tente de contrôler. Cette main dessine comme la main d'un décorateur qui a dessiné le même motif, il y a des milliers d'années, c'est aussi elle qui enfonce le couteau « involontairement » dans le corps

de la femme. Le narrateur insiste à maintes reprises sur ce manque de contrôle : « Involontairement, j'enfonçai les mains dans le gravier chaud et humide que je pressai entre mes paumes ». (p.121) ou « Mais une impulsion mystérieuse et inattendue fit que ma main la heurta involontairement ». (p.125) ou encore : « En me débattant je déplaçai involontairement la main »(p.187). La main se trouve ainsi inscrite dans la répétition et le mouvement mécanique.

Cette main autonome et « tremblante » réfléchit également la peur. Le narrateur a peur de voir ses mains se pétrifier lorsqu'elles sont couvertes de taches blanches. Cette peur se reflète dans une scène où le narrateur décrit les cheveux tirant le corbillard qui porte le cadavre de la femme vers le cimetière. L'angoisse se traduit dans l'image violente des mains brûlées et des doigts coupés :

> Leurs antérieurs décharnés, dont les sabots ressemblaient aux moignons d'un voleur, d'un voleur auquel, conformément à la Loi on a trempé les mains dans de l'huile bouillante, après lui avoir tranché les doigts, se levaient doucement et se reposaient sans bruit. (p.59)

Le fantasme du morcellement du corps se projette de façon métaphorique sur cette description. Ce fantasme se poursuit et s'intensifie davantage au fil des pages. Nous allons les analyser plus loin dans ce chapitre.

Le point qui attire aussi notre attention dans les termes liés à « la main », c'est l'insistance sur le mot *gauche*. La femme dessinée sur les écritoires tient son index gauche sur les lèvres, le vieillard de la vision et la femme éthérée mordent chacun « l'ongle de son index gauche » (p.32) (p.45). La garce a l'habitude de « se ronger jusqu'au sang les ongles de la main gauche » (p.106). Son frère aussi garde « son index gauche dans la bouche ». (p.122) La main gauche qui est considérée souvent comme inférieure et néfaste pourrait s'inscrire dans la même chaîne sémantique précurseur de l'anéantissement et de la mort. Les personnages mordent l'ongle ou l'index de la main gauche comme la plaie qui ronge l'âme « lentement, dans la solitude » et dont le narrateur parle au tout début de son récit.

La main permettant souvent l'échange avec l'autre à travers le toucher et la connaissance ne remplit pas cette fonction dans le récit. Ici le contact avec la main, c'est souvent le contact avec la mort. Elle ne permet pas la relation entre deux

êtres. La main touche le corps de la femme comme elle tâte l'écriture dans sa répétition insistante :

> Je ne sais pourquoi je levai ma main tremblante — cette main ne m'obéissait plus — et caressai ses boucles, toujours collées à ses tempes. J'y enfonçai les doigts. Ses cheveux étaient froids [...] comme si elle eût été morte depuis plusieurs jours. [...] Je glissai la main dans l'échancrure de son col, la posai sur son sein, à l'endroit du cœur. Je ne perçus pas le moindre battement. (p.47)

Ce passage rassemble toutes les caractéristiques liées à la main : elle agit involontairement (je ne sais pourquoi), reflète l'angoisse (cette main tremblante), tente d'entrer en contact avec l'être aimé (caressai, enfonçai, glissai) et ressent le froid de la mort donc l'impossibilité et l'échec de toute relation.

Lèvres, bouche :

Le réseau de termes lié au corps se continue dans la répétition des mots « lèvres » et « bouche(s) » dont le tableau 6 (Annexe N°5) montre les occurrences (Lèvres : 20 et bouche(s) : 17 occurrences).

La bouche évoque souvent l'ouverture par où passent souffle (la vie), la parole (l'échange), l'amour et la nourriture (le plaisir oral). Mais dans notre texte le motif de la bouche véhicule une autre image. La mort l'emporte sur la vie, la parole est quasi absente et le plaisir inexistant. Tout un réseau de mots autour de « la bouche » évoque une sensation négative. La porte de la maison est comme la « bouche d'un mort » car elle ressemble à un lieu obscur et profond et comme un passage vers l'obscurité et donc la mort. Le narrateur/enfant est considéré comme une « bouche inutile » pour la famille, un être qu'il faut nourrir et c'est donc la nourrice qui fourre ses « seins noirs et flasques » dans sa bouche. La canaille est une bouche qui ne fait que manger. Il y a donc un sentiment de dégoût lié à la bouche.

On retrouve ici l'idée qu'explique Gilbert Durand à propos d'un texte de Michel Leiris, à savoir que la bouche est une des « portes de ce labyrinthe infernal » que constitue « l'intériorité ténébreuse et sanglante du corps »[205].

---

[205] *Ibid.*, p.133.

La bouche est également en lien avec la sensation gustative, mais le seul goût que le narrateur éprouve, c'est un goût acre et amer évoquant une sensation entre « la volupté et la terreur » (p.187).

Les associations charrient aussi l'image des dents liées à la représentation de la mort. A part la mère qui a des dents « luisantes », les dents des autres évoquent la mort ou la répugnance : la femme éthérée a les dents « serrées », à travers lesquelles le narrateur lui fait boire une coupe de vin empoisonné. Le cadavre de la tante avec « les dents serrées » semble se moquer du narrateur. Le vieux brocanteur a des dents « jaunes », « rares », « pourries », « sales », « gâtées » qui laissent leur marque sur le visage de la femme garce (p.165 et p.168). Cette image est d'ailleurs reflétée sur le paysage autour : partout il y a les montagnes « en dents de scie » (p.60 et 69), avec une « obsédante image du mal dévorant »[206].

Les lèvres en revanche sont « sensuelles », « charnues », « entr'ouvertes », et invitent au baiser, sauf les lèvres du vieillard qui sont en forme d'un « bec de lièvre ». Ces lèvres malformées et fendues annoncent d'emblée la scène finale du livre : la morsure des lèvres du narrateur par la garce et la transformation du narrateur en vieux brocanteur. Voici d'abord l'image liée aux lèvres de la femme éthérée :

> il semblait qu'un baiser long et brûlant vînt de les abandonner, sans pourtant les avoir rassasiées. (p.33)

Ce passage s'inscrit parfaitement dans l'atmosphère ambivalente du récit. L'union et le plaisir liés au baiser laissent la place à l'abandon et à l'inassouvissement. Les lèvres charnues représentent souvent quelqu'un qui aime la vie. Le baiser a comme fonction principale de rapprocher les êtres, de les faire apprécier, de goûter ce qui est extérieur à soi pour le faire partiellement sien. Le baiser amoureux, c'est le désir de connaître, de partager et de faire sien l'intérieur du partenaire. Le baiser est l'expression du désir de sentir l'autre, d'en connaître le goût. Le fait que la femme ne permet pas au narrateur de lui baiser les lèvres constitue donc la pire des souffrances :

[206] *Ibid.*, p.95.

On ne me croira pas, c'est d'ailleurs à ne pas croire, elle m'empêcha de lui baiser les lèvres. (pp.100-101)

Le narrateur raconte ensuite son baiser au frère de la garce comme si ce baiser pouvait le rapprocher de sa femme :

On eût dit qu'un baiser long et brûlant venait de quitter ses lèvres entr'ouvertes. Je baisai cette bouche toute pareille à celle de ma femme et dont les lèvres avaient la saveur amère et acre d'un trognon de concombre. Sans doute, celles de la garce avaient-elles le même goût. (p.122)

La douceur du baiser est démentie par l'amertume finale. Le baiser est le moment d'une perte pour le narrateur, la perte de soi dans la dissolution de l'autre, dans l'âcreté des baisers. Ce moment se transforme même en une scène de mutilation à la fin du roman :

Soudain, elle me mordit si fort qu'elle me sectionna la lèvre. (p.187)

Le baiser devient ainsi le signe d'une passion mortifère. Le « si » surcharge encore l'intensité de la morsure et marque la douleur. Le baiser conjugue bien l'attraction et la répulsion. Il scelle une poétique du macabre.

La poitrine :

L'atmosphère écrasante du récit, le poids lourd d'une existence désespérée, le fardeau insoutenable d'une souffrance profonde, la sensation d'étouffement et de la mort se lisent incessamment dans le corps du texte et se reflètent également sur le corps du personnage narrateur. La partie du corps qui traduit pleinement cet état est en partie la poitrine (17 occurrences). (Voir tableau 7, annexe N°5)

En effet, les occurrences du mot « poitrine » sont plus concentrées dans l'espace de quelques pages dans la première partie du récit, lorsque le narrateur porte le cadavre de la femme éthérée. Le narrateur laisse la malle qui contient le cadavre sur la poitrine. Il raconte :

Je glissais la malle sur ma poitrine [...] Je sentais seulement la malle peser sur ma poitrine. Son cadavre, son corps, il me semblait que le poids en avait toujours pesé sur ma poitrine. (pp.59-60)

Et quelques pages plus loin il continue :

> Je posai le vase sur ma poitrine et le maintins avec la main. [...]. Un calme délicieux m'envahit. Mais le vase pesait sur ma poitrine, comme un cadavre. (pp.68-69)

Le poids du cadavre pèse sur la poitrine comme la pesanteur des mots s'alourdit dans la répétition des termes (poitrine, peser, poids). Le ressassement naît en quelque sorte de l'impossibilité de se décharger du poids de la mort et de pouvoir exprimer cette pression écrasante. Cette tension se manifeste et s'intensifie progressivement : « Il me sembla que [...] ma poitrine allait éclater. » (p.145) dit le narrateur. Une sensation qu'il exprime aussi à travers une image très expressive :

> Un poids m'écrasait la poitrine, aussi lourd que celui des cadavres dont on charge l'échiné des haridelles noires et étiques et qu'on livre au boucher. (p.184)

La dernière phrase du roman traduit aussi, parfaitement cet état d'impuissance face à l'insoutenable présence de la mort :

> Je sentais un cadavre peser de tout son poids sur ma poitrine. (p.191)

Le(s) sein(s) :

Le sein qui est symbole de la féminité, de la maternité et la source nourricière de la vie offre deux images différentes dans le texte. (Tableau 8, annexe N°5)

Le mot « sein(s) » n'est répété que cinq fois dans le roman mais le contraste entre ces images est assez marquant. Le narrateur oppose les seins « en forme de citrons » de la mère aux seins « noirs et flasques » de la nourrice :

> C'était une fille au sang chaud, au teint olivâtre, aux seins en forme de citrons (p.92)

L'association des mots « chaud » (pour la sensation tactile), « olivâtre » (pour la couleur) et « citron » (pour la forme) donne une figure nourricière, jeune et un sentiment de fermeté et de fraîcheur à la mère tandis qu'elle a abandonné son enfant. Dans un registre beaucoup plus agressif cette image est remplacée par

les seins « noirs » évoquant la mort et « flasques » rappelant la vieillesse, les seins « semblables à des outres » (p.133) de la nourrice et pourtant, c'est elle qui s'est occupée du narrateur et qui l'a nourri en même temps qu'elle a nourri sa femme. Cette contradiction est peut-être due au fait que l'image des seins nourriciers liée à « l'image du lait est le symbole même de l'union substantielle »[207]et cette union trouve sa forme la plus parfaite avec la figure sublime de la mère/de la femme éthérée et non avec celle de la nourrice qui représente en quelque sorte un être ordinaire, faisant partie de la canaille. Cette union n'étant pas possible, le narrateur la fantasme et l'élabore dans ses rêves.

Si nous avons présenté les parties du corps de cette manière fragmentée, tout comme l'image d'un corps morcelé, il est cependant évident que toutes ces images s'entremêlent, se rejoignent et font partie du corps du texte dans un ensemble à la fois cohérent et éclaté par le ressassement. Le corps solitaire se perd et s'annule dans la récurrence des mots et des images : soumis à la répétition, son existence apparaît comme une dénudation progressive, un anéantissement continu. Le narrateur ne peut s'unir avec le monde qui l'entoure. L'image du corps est donc un microcosme du rapport sujet-monde. Ce corps subit en même temps une souffrance profonde et s'oriente vers la disparition : le langage du corps s'entrelace ainsi avec le langage de la maladie et de la mort que nous allons développer dans les pages qui suivent.

II.4. Le thème de la souffrance :

« Il est des plaies qui, pareilles à la lèpre, rongent l'âme, lentement, dans la solitude » (p.33), c'est en ces termes que débute *La Chouette aveugle* ; des mots qui désignent d'emblée la souffrance d'une blessure profonde dans laquelle baigne le roman. Si l'on se fonde sur cette définition de la maladie : « La maladie est d'abord désignée par le malade comme une altération de son expérience d'être au monde, figure essentielle du mal, par référence à une norme individuelle dont

[207] *Ibid.*, p.295.

l'exercice caractérise le vivant »[208], comment donc ne pas définir l'écriture du roman comme celle de la maladie?

Le narrateur tente tout au long du récit de mettre des mots sur les maux qui l'affligent et dépeint la dégradation et la détérioration de son état physique et moral. Le regard du narrateur n'est jamais une observation impartiale sur son corps. Il y a une manière de décrire cet état corporel que l'on pourrait désigner comme une écriture du symptôme : le narrateur retrace sans cesse les manifestations extérieures de sa douleur, qui sont des signes d'états intérieurs dont il ignore l'origine tout en les éprouvant. C'est la souffrance qui donne une tension au récit. Elle a ce caractère de durer dans le temps et, de ce fait, est propre d'une certaine manière à façonner la structure romanesque. Etayons notre réflexion avec ce propos de M.A. Gervais-Zaninger qui dit :

> Si le texte est corps, le corps lui-même est un texte ou plutôt un palimpseste raturé. Traces ou cicatrices, il s'agit toujours des signes visibles d'un événement ineffaçable[209].

Le tableau dans l'annexe N°6 récapitule les occurrences du lexique de la maladie dans le texte nous donne une première idée de cette écriture.

La maladie du narrateur est décrite comme la lèpre : une maladie qui se développe progressivement. Dans le sens figuré et littéraire, elle évoque aussi« tout mal qui s'étend et gagne de proche en proche (*Le Petit Robert*). Le narrateur insiste sur sa douleur perpétuelle et progressive. Le verbe « ronger » intensifie d'ailleurs cette idée de la destruction graduelle dans le tourment. Cette image revient tout au long du roman avec d'autres termes comme : « abcès » et « chancre » avec leur forme visible de la propagation du mal, de la destruction et de la putréfaction :

> L'abcès qui me rongeait, l'incube qui fouillait ma chair de ses griffes de fer, s'était calmé. (pp.46-47)

Ou encore :

[208] Sylvain AUROUX (sous la direction), *Les notions philosophiques : Dictionnaire,* Tome 2, PUF, 1990, p.1530.
[209] Marie-Annick GERVAIS-ZANNIER, « Pour une sémiologie du corps malade », in *Analyses et réflexions sur le corps*, Ellipses, 1990, p.43.

Ah! Si un chancre avait pu les lui ronger! (p.133)

C'est à travers ces images que se rejoignent l'imaginaire du corps et celui de la relation au monde, dans une dialectique de dedans et de dehors : l'image de la blessure concerne la zone frontière entre l'intérieur et l'extérieur de l'être. Elle est par conséquent employée au sens figuré d'un trouble qui tourmente l'âme. La blessure révèle dans la netteté de son atteinte extérieure un état d'âme intérieur. Elle est la forme ouverte de l'atteinte du corps par un mal qui ne cesse d'empirer.

Une autre image de cette atteinte, c'est l'agression invisible du poison par opposition à l'attaque extérieur de la blessure : deux images qui se rejoignent pour exprimer la même souffrance interne. Le poison se répand dans le corps de la phrase avec la répétition du mot comme il infecte la vie du personnage. Le narrateur décrit ainsi l'accident mystérieux de la vision de la femme éthérée au début du récit comme un empoisonnement sans remède et irrémédiable :

> Son signe funeste vouera mon existence au poison. J'ai écrit « poison », je voulais dire, plutôt, que j'ai toujours porté cette cicatrice en moi et qu'à jamais j'en resterai marqué. (p.24)

Nous constatons alors que l'image de la putréfaction du corps qui apparaît plus tard dans l'histoire ne naît pas d'une contamination par l'extérieur mais du développement de cette cicatrice intrinsèque et que cette expérience de la douleur se vit dans la répétition.

Le poison est ainsi un des motifs récurrents du récit. C'est la femme éthérée qui a empoisonné la vie du narrateur, une vie qui « est par avance vouée au poison » (p.48), ce « par avance » est d'ailleurs expliqué dans la deuxième partie du roman : c'est la mère du narrateur qui lui laisse en héritage un vin empoisonné qui a servi également à donner la mort à son père :

> Vin rouge, élixir de mort, dispensateur du calme éternel! Il se peut qu'elle aussi, elle ait pressé sa vie comme une grappe de raisin et qu'elle m'en ait livré le suc, mêlé au poison qui tua mon père. (p.97)

La garce a également un « poison mystérieux » qui la fait désirer ; les murs de la chambre même empoisonnent « l'esprit » du narrateur. Ce poison reste d'ailleurs la dernière issue pour le narrateur pour mettre fin à ses souffrances :

> Je m'attendais depuis longtemps à tomber entre ses mains, mais j'étais bien décidé à vider d'un trait, avant d'être pris, la coupe de vin empoisonné qui se trouvait sur l'étagère. (p.79)

Parallèlement à tous les éléments relatifs à la blessure, le narrateur se définit comme un être « débile et malade » avec des « yeux malades » et il prétend d'ailleurs que seuls les malades le comprennent. Il dit :

> L'aube allait venir et il semble à ce moment, les malades le savent bien, que la vie se retire loin des frontières du monde. (p.108)

Les autres personnages sont autant touchés par les maladies : la femme éthérée a des yeux « malades et accusateurs », le vieux cocher a des yeux « malades et rouges », la chambre est hantée par les odeurs des « maladies anciennes » des gens qui y ont vécu. On ne sait pas de quelle maladie il s'agit mais on sait que ce sont des maux dont « on ne peut s'ouvrir à personne » (p.33) et que le narrateur seul tente de « consigner sur le papier ». Ceux qui sont malades le comprennent et « ceux qui n'ont pas souffert ne comprendront pas » (p.138).

La maladie est conçue comme la pétrification, l'immobilisation. Le narrateur est atteint d'une maladie inguérissable, ressent des sensations d'empoisonnement, il est en quelque sorte prisonnier de ses souffrances. Ces sensations suggèrent de façon brutale la douleur, la violence qui accompagne leur incrustation dans un corps sensible. La douleur le défigure progressivement. On suit pas à pas la dégradation du narrateur qui mène à une sorte de paralysie. « L'homme qui souffre est un être qui ne peut avancer ni reculer ni demeurer là où il est. Nulle autre perspective ne lui est offerte que celle de la perpétuation de la souffrance »[210]remarque Jérôme Porée. L'immobilisation n'est pas seulement une image : le narrateur finit par être allongé, soudé à son lit qui est aussi son tombeau, le suaire d'un corps blessé, tendu par les multiples contractions de la douleur. Il devient le prisonnier de la souffrance et ne trouve aucune solution pour mettre fin à ses peines :

> Le buveur boit, l'écrivain écrit, le sculpteur sculpte, bref, chacun a recours, pour mettre fin à son tourment, au mobile le plus puissant de sa vie, et c'est alors qu'un véritable artiste peut tirer de lui-même des

[210] Jérôme POREE, *Le mal : Homme coupable, homme souffrant,* Armand Colin, coll. U., 2000, p.152.

> chefs-d'œuvre. Mais moi, moi qui n'avais aucun talent, moi, misérable décorateur de cuirs d'écritoires, que pouvais-je faire ? (p.51)

Cette pétrification, avec les contraintes et le ralenti progressif qu'elle lui impose, devient un fait de discours qui donne toutefois une sorte de dynamique au récit. Écrire la souffrance confère à cette expérience une autre manière d'exister en dehors de son pur senti et le rend lisible. On voit progressivement l'opposition entre l'aspect inéluctable du processus de la maladie et la naissance d'un monde nouveau et imaginaire :

> En effet, la maladie a provoqué en moi la naissance d'un monde nouveau, d'un monde inconnu et trouble, plein de formes et de couleurs et dans lequel on obéit à des penchants dont les gens en bonne santé n'ont aucune intuition. (p.107)

Cette insistante répétition de la maladie a aussi pour effet de ralentir le cours de la narration. Ce ralentissement ressemble à un arrêt obligé pour le narrateur : la douleur l'essouffle, le récit est une lutte, et l'écriture est un labeur de tous les instants. Tout en suspendant le temps du récit, ces passages récurrents sur la maladie offrent au lecteur une image directe du narrateur souffrant en train d'écrire.

Néanmoins, écrire la blessure ne l'efface pas, mais permet au moins un détachement et un apaisement provisoire :

> Je voulais chasser le démon qui, depuis si longtemps, me torturait, je voulais consigner mon tourment sur le papier. (p.79)

Ce soulagement ne dure pas longtemps. Loin de s'en distancier, l'écriture semble rouvrir sans cesse la blessure et s'y enfoncer comme dans un abysse sans pouvoir en sortir. Le mal sape alors tout ce qui est vital, ébranle les sources créatrices qui se tarissent dans ce ressassement mélancolique de la souffrance. Le narrateur raconte :

> Je ressemblais à une chouette, mais mes plaintes s'arrêtaient dans ma gorge et je les crachais sous la forme de caillots de sang. Peut-être la chouette souffre-t-elle d'une maladie qui lui inspire des idées pareilles aux miennes. (p.183)

Et pourtant n'y a-t-il pas, dans la plainte elle-même, un effort pour raconter et pour inscrire dans une trajectoire cohérente l'événement insensé du souffrir ? Une plainte qui devient « le point de tangence du langage et du silence »[211]. Le narrateur ne cesse de raconter, raconter sans fin. De cet effort naît une écriture de l'agonie où la maladie semble dicter ses lignes au mourant : lignes courtes, pleines d'interrogations et de répétitions, dues à l'essoufflement du corps malade. Le narrateur raconte ainsi ce déclin final :

> moi, j'étais pareil à un noyé qui remonte à la surface de l'eau, après les affres de l'agonie. (p.45)

Ce qui importe cependant ce n'est pas tant la nature de la maladie et des blessures, que leur retentissement en soi et dans l'écriture. Cette souffrance s'exprime aussi en peur, en angoisse, en désespoir, en désir de mourir, en apitoiement sur soi, en plainte, en amertume, en lamentation; elle incite à la fuite, et au repli sur soi.

Le narrateur utilise de plus en plus le champ sémantique de la mort pour évoquer la douleur et la maladie à mesure qu'on s'approche de la fin du récit. On voit une sorte d'inclination hypocondriaque et d'observation anxieuse des symptômes : fièvre, saignement du nez, crachement de sang qui deviennent en quelque sorte le matériau de base de l'histoire dans la deuxième partie du roman. Une des thématiques tourne alors autour du problème du corps et de la santé. En voici un exemple :

> Je commençai aussitôt à saigner du nez. Après avoir perdu beaucoup de sang, je m'écroulai sur mon lit, sans connaissance. (124)

Ou encore :

> je sentais ma tête tourner, mes genoux fléchir et j'avais envie de vomir. Je remarquai inopinément que je me tenais debout sur mes jambes. Cela me parut extraordinaire, miraculeux. Comment pouvais-je me tenir debout sur mes jambes? J'avais l'impression qu'au moindre mouvement je perdrais l'équilibre. J'éprouvais une sorte de vertige. (p.142)

---

[211] *Ibid*., p.144.

Le corps malade est victime d'une auto-destruction par l'intérieur ; l'ultime étape avant l'agonie découvre un corps décomposé, passant du sang au flegme. Cette agonie pourrait durer très longtemps :

> Certains entrent en agonie dès leur vingtième année, tandis que beaucoup d'autres s'éteignent tout juste au moment de mourir, doucement, tranquillement, à la manière de lampes dont l'huile est épuisée. (p.131)

Le texte évoque souvent le rapport entre la souffrance et le temps. En effet, dans la souffrance, le temps se hâte lentement, il s'attarde sur son propre passage.

L'instant de souffrir est actuel et infiniment dense, il contient pour ainsi dire le temps tout entier. La souffrance entraîne une déchronologisation du temps, l'absence de différence significative entre hier, aujourd'hui et demain : « J'étouffais de cet instant, de cette heure, de cette éternité. » (p.45), dit le narrateur. La souffrance est le point où le temps et l'éternité se touchent. C'est avec une sorte de consentement passif et mélancolique que le narrateur accueille la situation et se prépare à la mort. Il se tourne de plus en plus vers son passé qui l'afflige encore davantage. Le processus de la maladie qui l'habite est bien de l'ordre de la régression à travers les âges, un courant qui emporte le narrateur vers des temps anciens, inconnus et violents dans lesquels il perd tout contrôle sur sa vie :

> Lorsque, couché dans mon lit moite et puant la sueur, mes paupières s'alourdissaient et que je m'apprêtais à m'abandonner au non-être et à la nuit éternelle, tous mes souvenirs effacés, toutes mes terreurs oubliées ressuscitaient (pp.153-154)

La forme circulaire de la plainte reflète la forme circulaire d'une existence tournant sans fin sur elle-même. Il ne peut que répéter infiniment sa douleur. La souffrance devient l'évidence continuée de l'impossibilité de continuer ainsi. Nulle autre perspective ne lui est offerte que celle de sa propre perpétuation. Il raconte :

> La crise que j'avais senti venir et que j'attendais se déclara enfin. Tout mon corps brûlait et j'étais sur le point d'étouffer. Je m'écroulai sur mon lit : je fermai les yeux. La fièvre agrandissait les objets et les entourait d'un halo. Au lieu de s'abaisser, le plafond s'élevait, mes vêtements me serraient. Je me levai sans savoir pourquoi et m'assis sur le bord de mon lit. Je murmurais : « Cela ne peut pas continuer... C'est insupporta-

> ble...» Je me taisais soudain, puis j'articulais d'un ton net et moqueur : « Cela ne peut... » J'ajoutais enfin : « Je suis un imbécile. » (p.165)

Le sentiment qui domine alors le sujet est celui de quelque chose qui ne se terminera jamais. Souffrir, c'est souffrir sans fin. Comme le temps de l'ennui, le temps de la souffrance est un temps sans délai. C'est ce temps sans terme qui rapproche la souffrance du désespoir et que Kierkegaard exprime lorsqu'il dit que nous désespérons moins de mourir que « de ne pouvoir mourir, comme dans l'agonie le mourant qui se débat avec la mort sans pouvoir mourir »[212].

Dans cette agonie, l'image du cadavre s'impose progressivement à lui. Le sentiment d'abandon arrive à son paroxysme. Le narrateur souffre dans la solitude et l'incompréhension totale et va vers la mort. Il explique ainsi son état de mort-vivant :

> Je concevais que la douleur existe, mais aussi qu'elle n'a pas de sens. Je figurais, au milieu de la canaille, le représentant d'une race inconnue. (p.138)

Ne rejoint-il pas aussi cette réflexion de Nietzsche qui pense que « ce qui révolte, ce n'est pas la douleur mais son non-sens »[213] ? La douleur envahit le corps et l'âme du narrateur, la solitude insoutenable s'installe, l'espoir le quitte et le combat est perdu d'avance, et c'est là « la gangrène du désespoir »[214] :

> J'étais un cadavre ambulant. Rien ne me rattachait plus au monde vivant et cependant je ne bénéficiais ni de l'oubli, ni du repos que l'on trouve dans la mort. (p.138)

Le narrateur éprouve la souffrance qu'il vit d'abord dans une pure relation avec son corps. Après quoi surgissent divers types de difficultés avec son entourage, actes qu'il ne peut plus accomplir, inquiétude de ses proches, etc. ; ce qui étend la tension vers le domaine externe. On appelle le docteur, la nourrice tente de le guérir avec ses potions magiques, même la garce entre une fois dans sa chambre pour demander de ses nouvelles et le narrateur prend simplement plaisir « à déranger ces imbéciles » (p.131).

---

[212] Sören KIERKEGAARD, *Traité du désespoir*, Gallimard, Coll. Folio Essais, 2006 (1949), p.70.
[213] Friedrich NIETZSCHE, *La Généalogie de la morale, deuxième dissertation*, [1887], Gallimard, Coll. Folio plus philosophe, 2006, p.70.
[214] *Ibid.*, p.71.

La deuxième partie du roman ressemble au journal intime d'un malade. C'est comme un être malade qui raconte son agonie en temps réel. Le chemin vers la mort s'accompagne d'une angoisse décadente de la décomposition organique. Le corps malade, investi dans une intrigue mimétique devient personnage. Le médecin « avec ses trois poignées de barbe » (p.131) fait désormais partie des personnages du récit. La maladie du narrateur étant incurable, le médecin n'arrive pas à soulager ses douleurs. Le narrateur abandonne toute résistance à la maladie et refuse le traitement. Il va même jusqu'à mépriser le docteur :

> Cet homme se vantait d'avoir rendu la jeunesse à mon grand-père. Il m'avait gavé de pelaret et il avait fait avaler à ma tante force casse en bâton. Il s'installa à mon chevet, me prit le pouls, m'examina la langue et prescrivit enfin du lait d'ânesse, de la tisane d'orge et, deux fois par jour, des fumigations de benjoin et d'arsenic. Il confia également à ma nourrice plusieurs recettes d'infusions et d'onguents bizarres, dans la composition desquels entraient feuilles d'hysope, olivète, extraits de réglisse, camphre, feuilles de capillaire, huile de marute matricaire, huile de laurier, grains de linette, pignons et autres fariboles. Mon mal empira. (pp.105-106)

Le médecin est semblable à un ange de la mort qui guette les signes annonciateurs de la fin. Il suit la progression de la mort et sans pouvoir guérir la maladie du narrateur annonce sa mort proche. Le narrateur profite aussi de cette situation pour critiquer les superstitions d'une société traditionnelle et les croyances stupides de la « canaille » à travers l'image de la nourrice :

> Le dernier mercredi de l'an dernier, elle alla demander l'aumône aux gens et revint avec un bol plein d'oignons, de riz et de beurre rance; elle me déclara qu'elle avait mendié tout cela pour obtenir ma guérison. Elle me fit manger ces ordures sans me prévenir. Périodiquement elle m'obligeait à avaler les potions du docteur, ces damnées potions, qu'il m'avait prescrites : hysope, extrait de réglisse, camphre, capillaire, marute matricaire, huile de laurier, linette, amidon, pelaret, et mille autres fariboles. (p.135)

Parallèlement à ces critiques, le narrateur témoigne d'une sorte de fascination et du respect face à la maladie, comme si elle le rendait fin et intelligent et le distinguait des autres. La souffrance s'accompagne d'ailleurs de la joie de la dénoncer. La douleur « délicieuse et indicible » (p.43), « tragique et voluptueuse » (p.105) assure au narrateur une densité identitaire et un sentiment d'existence. Elle est indissolublement liée à l'être du narrateur, si bien qu'elle se confond avec

lui, occupe son espace, le remplit d'une ivresse étrange. Il voit d'abord cette force sur le visage du vieux brocanteur :

> Les souffrances et les malheurs qui s'étaient déposés par couches sur son visage, le dégoût qu'inspirait sa personne, lui conféraient, sans peut-être qu'il en eût conscience, l'apparence d'une sorte de demi-dieu. (p.164)

Pour le narrateur qui souffre du sentiment d'inexistence, la maladie et la douleur deviennent les indices qui donnent une forme de vie au présent. Derrière cette attitude hypocondriaque se cache donc une souffrance existentielle. David Le Breton dans son ouvrage *Anthropologie de la douleur* explique ainsi ce rapport hypocondriaque :

> Le symptôme est un écran, le corps une voie royale pour faire entendre un manque à être qui ronge le rapport au monde [...]. Cette aptitude de l'homme à forger des symptômes, à nourrir sa douleur, a pour contrepartie (...) l'efficacité symbolique (effet placebo) [...]. Le déguisement hystérique de la douleur s'affiche dans une quête obstinée de reconnaissance et d'amour [...]. L'hypocondriaque [...] se plaint de maux insidieux qui lui assurent une identité provisoire [...]. L'impossibilité de se rejoindre, de réaliser en soi une unité, engendre le souci des composantes, manière par défaut de se saisir de soi [...]. La souffrance se mue en voie d'accès à l'être, manière privilégiée de se mettre physiquement au monde [...][215].

Le narrateur s'approche petit à petit de cet état de souffrance et tout en se transformant en vieux brocanteur, il se sent comme un demi-dieu :

> J'étais comme fou et je prenais plaisir à ma souffrance. C'était un plaisir surhumain, un plaisir que j'étais seul capable de supporter. Même les dieux, s'ils existent, ne sauraient connaître un tel délice. (pp.168-169)

Cet état est peut-être aussi un rappel de la souffrance dans la religion : une sorte d'opposition aux croyances : en effet, non seulement le narrateur ne croit pas en Dieu (Il raconte : « je préfère m'entretenir avec quelqu'un que j'aime ou que je connais, plutôt qu'avec un Dieu omnipotent et sublime. Dieu me dépassait! » p.137), mais en plus, il peint soigneusement, non l'âme censée

[215] David LE BRETON, « Ambivalence de la douleur », in *Anthropologie de la douleur*, Métailié, Paris, 1995, pp. 46-49.

s'envoler après la mort, mais le corps qui pourrit et qui se décompose sans aucun espoir. Il pousse à son comble une écriture de la matérialité et fait du corps souffrant une nouvelle source d'inspiration, un complexe d'attitudes ambivalentes et contradictoires, faites d'horreur et de fascination qui ne mène qu'à la mort.

II.5. Le thème de la mort :

Afin de pouvoir montrer plus explicitement comment la mort est dépeinte par l'écriture et laisse place à une image très concrète et très expressive dans les descriptions, nous avons fait un inventaire des termes qui entrent dans le champ lexical de la mort. Le champ notionnel de la mort étant à la fois vaste et jalonné de termes polysémiques tels que la fin, la disparition etc., nous nous sommes limité aux termes les moins ambigus. Cette délimitation, qui pourra sembler restrictive (la présence de la mort ne se limitant évidemment pas aux seuls lieux d'apparition du lexème « mort »...) répond à un souci méthodologique. Ainsi l'analyse de ce champ sémantique ne devra constituer que le point d'ancrage d'une étude plus complète de la mort dans cette œuvre. Le tableau 1 de l'annexe N°7 montre des résultats qui vont être complétés par d'autres tableaux dans les pages qui suivent (Mort(s) : 51 occurrences).

Hantise de l'écriture hedayatienne, la mort apparaît dans *La Chouette aveugle* sous des formes diverses, dans les mots et dans les replis du langage. La mort est répétée, réitérée, ressassée, comme si elle n'arrivait pas à trouver sa place dans l'écriture. La mort impensable et donc indicible. Elle ne peut être vécue. Mais on peut dire en même temps que l'écriture tire sa substance de la mort qui intérieurement la fonde. La mort est comme actrice de la langue en introduisant l'horreur et le macabre dans les phrases. Blanchot écrit :

> La répétition répond à « l'instinct de mort », rappelons-le en passant, c'est-à-dire répond à la nécessité ou au conseil de cette discrétion qui pose entre être et néant l'intervalle propre à la parole[216].

Peut-on tout d'abord parler d'une écriture testamentaire en ce qui concerne *La Chouette aveugle* ? Peut-être, mais un testament qui n'est pas destiné aux

[216] Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p.502.

autres et qui provient simplement d'un besoin d'écrire, comme l'exprime le narrateur :

> Je veux simplement, avant de partir, consigner sur le papier les maux qui, dans ce coin de chambre, lentement m'ont rongé, comme autant de chancres et de tumeurs. Parce qu'il me sera, de la sorte plus facile de mettre de l'ordre dans mes idées. Est-ce là un testament ? Non pas! Je n'ai ni argent pour les juges, ni religion pour le diable. Et puis, à quoi pourrais-je encore tenir ici bas? J'ai délibérément renoncé à tout ce qui a été la vie. (p.81)

Ainsi voit-on l'écriture utilisée par le narrateur comme moyen d'échapper à la mort. Il conjure la mort, la repousse et construit avec des mots quelque chose qui résiste à l'érosion du temps. Il raconte son histoire pour faire reculer la mort. Il obéit donc« à ce besoin d'écrire comme à un devoir ». (p.79)

Le récit nous plonge d'emblée dans la subjectivité d'un être mourant, agonisant. Le roman est un immense monologue intérieur où un moi séparé de lui-même semble perpétuellement dépendre de son discours, de sa quête pour s'assurer de son existence et de son identité. .

Les termes de la mort s'appellent les uns des autres et forment des champs associatifs. Le discours sur la mort emprunte également de nombreux détours que constituent comparaisons et métaphores et que nous allons essayer de représenter. Bachelard dans *La terre et les rêveries du repos* explique ainsi ce procédé de transition :

> La *mort* est d'abord une image, elle reste une image. Elle ne peut être consciente en nous que si elle s'exprime, et elle ne peut s'exprimer que par des métaphores[217].

Personnification : La présence intense de la mort tient d'abord à sa personnification. Elle fait en quelque sorte partie des personnages du récit. « Elle nous fait signe de venir à elle » (p.153), elle montre son « visage sanglant », fredonne « doucement sa chanson » et interpelle le narrateur. De plus, elle est la seule à dire la vérité : « Seule la mort ne ment pas ». (p.153) Elle est présente durant tout au long de la vie :

---

[217] Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1984, p.312.

> Nous sommes les enfants de la mort. C'est elle qui nous délivre des fourberies de l'existence. Des profondeurs même de la vie, c'est elle qui crie vers nous et si, trop jeunes encore pour comprendre le langage des hommes, il nous arrive parfois d'interrompre nos jeux, c'est que nous venons d'entendre son appel... (p.153)

Cette allégorisation de la mort offre à cette image abstraite, une présence concrète et d'autant plus imminente. Elle insiste sur l'omniprésence de la mort dans la vie et la soumission de l'être à son autorité. Alors que la mort prend l'apparence d'un vivant, le narrateur devient un « cadavre ambulant », il y a comme un miroir parfois inversé entre la mort et le narrateur. Elle rappelle au narrateur que la mort n'épargne personne, ne connaît pas l'âge et que le plaisir n'est qu'éphémère. La mort accompagne pas à pas les personnages du récit d'une façon ou d'une autre. Il y a la question de la mort de soi pour le narrateur et de la mort d'autrui. Il existe ainsi une profonde connivence entre la femme avec la mort. Nous avons déjà parlé de l'ambivalence de la figure féminine. La femme éthérée apporte une lumière qui illumine la vie du narrateur, son silence tient « de la vie éternelle », mais dès qu'elle s'approche du narrateur, il semblerait qu'elle est « morte depuis plusieurs jours » (p.47). Dans la deuxième partie, la tante qui doit s'occuper du narrateur décède également ; la garce ne s'abandonne au narrateur que devant le lit de mort et « la dépouille de sa mère » et meurt elle-même à la fin du récit. La mort touche aussi de très près les personnages masculins du récit. Le vieillard de la vision a un « rire écho d'un rire venu de l'au-delà » (p.34). L'oncle/le père meurt dans l'épreuve de naja ; le vieux brocanteur incarne la mort et le boucher réveille l'envie de meurtre chez le narrateur en découpant les morceaux de viande et en trouvant « plaisir à l'exercice de son état » (p.89).

La mort est dans le récit un élément tangible, concret. Tout le travail sur l'imaginaire vise par conséquent à montrer que le narrateur s'efforce, par le biais de multiples images et métaphores, de rendre présent, de concrétiser la mort.

Les sensations liées à la mort rendent sa présence encore plus palpable : il y a d'abord la vision : le narrateur voit la mort et reflète « l'ombre de la mort » dans ses yeux. Les yeux de la femme ont « un éclat mortel » au fond desquels se noie la vie entière du narrateur. Ensuite, il y a l'ouïe : le narrateur appelle la mort « Mort, mort, où es-tu ? » (p.124) et entend l'appel de la mort :

> On ne sait même pas à quoi on pense mais, quand c'est fini, il faut faire effort pour reprendre conscience de soi-même et du monde extérieur. C'est encore l'appel de la mort. (p.153)

Vient ensuite le toucher : le narrateur sent le froid de la mort en contact avec la femme éthérée. Il raconte :

> J'y enfonçai les doigts. Ses cheveux étaient froids et humides, froids, très froids, comme si elle eût été morte depuis plusieurs jours. (p.47)

La mort a aussi une odeur, une exhalaison qui circule dans les pages et qui se poursuit jusqu'à la fin du récit. Si le corps en décomposition appelle des descriptions concrètes, parfois imagées, pour faire appel à l'imaginaire du lecteur, On peut ainsi lire : « l'odeur du cadavre, du cadavre en putréfaction » (p.54), « Une odeur de cadavre, de chair pourrie » (p.69), « une odeur violente » (p.173). Senteur du cadavre rappelle le pourrissement et la dessiccation que la mort entraîne. Le narrateur parle même du goût de la mort :

> L'opium me procurait un plaisir si profond que j'éprouvais alors plus de jouissance que je n'en aurais goûté dans la mort elle-même. (p.132)

Le narrateur est sans cesse face à la terrible réalité et au mystère de la mort. La mort est insaisissable et inconnaissable et en même temps réelle et banale. Elle ne caractérise pas le passage vers un autre monde. On ne peut pas dire qu'elle marque une nette frontière entre notre monde humain et l'au-delà.

Le narrateur ne peut pas s'abstraire de la mort, elle est devant lui, l'appelle et le dirige, révolté ou soumis, il ne peut y échapper et son génie est de l'apprivoiser non pas seulement pour diminuer l'angoisse qu'elle fait naître, mais paradoxalement pour la pénétrer et lui donner son visage. C'est en ces termes qu'il décrit son idée de la mort :

> Qui sait ce qu'on ressent après la mort ? Bien que le sang se coagule dans le corps et qu'au bout de vingt-quatre heures certains organes entrent déjà en décomposition, les cheveux et les ongles continuent encore quelque temps à pousser. Perd-on définitivement conscience dès que le cœur a cessé de battre ? Une sorte de vie végétative se poursuit-elle, au contraire, grâce au sang qui s'attarde dans les vaisseaux capillaires ? (p.149)

A travers notre inventaire, nous voyons se profiler dans l'écriture un véritable spectacle de la mort dont le fait le plus marquant semble être sa structure dichotomique qui reflète une déchirure profonde, ce mouvement qui agite le fond de l'âme, écartelée entre l'horreur de la mort et la familiarité avec elle. La mort peut être une grande consolatrice. Cette idée vient d'ailleurs d'une grande tradition littéraire : la mort libère l'homme de ses maux terrestres. Le narrateur parle souvent de l'idée d'un apaisement dans la venue de sa propre mort. Cela nous fait penser à Baudelaire avec sa vision de la mort. La dernière section des *Fleurs du mal* est un chant à la louange de la mort, soulagement tant attendu :

C'est la mort qui console, hélas ! et qui fait vivre
C'est le but de la vie et c'est le seul espoir. (La mort des pauvres, CXXII)

Le désir de la mort est en effet une constante essentielle de la pensée et de l'âme romantique. Chez les Romantiques, le goût de la mort se mêle à leurs joies et à leurs peines, à leur connaissance du réel comme à leur ignorance et à tant d'autres sentiments souvent contradictoires au cœur de l'homme. Le caractère déceptif d'une certaine forme de réalité a partie liée avec le consentement à la mort : qu'importe que cette vie prenne fin, si elle n'était que souffrance et mensonge. Le pessimisme, le désenchantement affleurent à la surface du texte. A ce niveau-là, nous pouvons dire que *La Chouette aveugle* s'approche des œuvres des Romantiques. Le narrateur appelle la mort, l'attend impatiemment et en même temps il manifeste une certaine méfiance vis-à-vis d'elle. Cette hantise, cette hallucination atteignent parfois un tel degré qu'elles engendrent le dégoût de la vie. Il est horrifié par l'affreux spectacle de l'agonie du corps et de sa décomposition, et affolé par le pessimisme spirituel et par la perspective du néant.

Ces deux sentiments contradictoires cohabitent tout au long du récit et engendrent deux attitudes différentes face à la mort. Parfois, c'est le sentiment d'effroi qui inspire la représentation de la mort et parfois la mort devient le lieu de l'assouvissement et de la volupté :

> Je me plaisais dans cet état nouveau. J'avais aperçu, au fond de mes yeux, l'ombre de la mort; j'avais deviné qu'il me fallait mourir. (p.105)

Le narrateur anime la mort en ne cessant d'en rêver, en la peuplant, en l'animant de songes et en la rendant poétiquement vivante. Il se sent comme un cadavre, se voit mort et entre vivant dans sa mort. Il fait l'épreuve d'une mort fragmentaire : il voit son corps se désagréger, se déliter. La mort est liée à l'affreuse décomposition biologique qui la suit sauf que cette décomposition commence avant même que la mort ne vienne. La mort physique est terrifiante. La présence du cadavre hante l'atmosphère du roman. (Voir le tableau 2, annexe N°7)

La femme éthérée devient un corps matériel donc mortel, un cadavre pesant et infect. Après la mort, elle n'est plus vraiment un personnage : elle n'est qu'un corps, et précisément un corps allégorique où seule la matérialité purulente du cadavre subsiste. Par sa récurrence, le corps mort crée même un effet de saturation dans le texte. On peut lire ainsi :

> Une fois près d'elle, je sentis l'odeur du cadavre, du cadavre en putréfaction. Des vers minuscules se lovaient sur elle et deux hannetons tournaient autour de son corps dans la lumière des bougies. Elle était bien morte (p.54)

Le narrateur qui se décrit comme un cadavre vivant, n'est plus le dessinateur des cuirs d'écritoire, mais un dessinateur des dépouilles. Il dit :

> Ce sujet convenait parfaitement à mon caractère de peintre macabre — dessin d'après cadavre. En vérité, j'étais un portraitiste de cadavres. (p.53)

La scène en présence du cadavre de la femme se prolonge : une fois morte, elle se ranime de nouveau, se ressuscite, et puis elle meurt de nouveau. Le narrateur découpe le cadavre, ce corps « inutile », mais une fois dans le cimetière il enlève le couvercle de la malle pour regarder une dernière fois, il aperçoit donc « au milieu du sang caillé et des vers qui grouillaient ses deux grands yeux sombre » (p.64). Dans son insistance, ce spectacle a pour effet une démultiplication vertigineuse du spectacle morbide, comme si l'écriture ne parvenait à se débarrasser de ce corps qu'en disant la mort plusieurs fois.

Selon Julia Kristeva la dévoration et la destruction constituent des images récurrentes « dans nombre de rêves et de fantasmes » d'endeuillés. De plus le

« cannibalisme mélancolique [...] traduit cette passion de tenir au-dedans de la bouche [...] l'autre intolérable que j'ai envie de détruire pour mieux le posséder vivant. Plutôt morcelé, déchiqueté, coupé, avalé, digéré ... que perdu »[218]. Ce morcellement concerne aussi l'identité et le corps du narrateur, comme si la douleur de la perte de la femme s'était déplacée en lui et était devenue la douleur de la perte de soi. En ce sens, l'écriture met en place un dispositif de destruction qui aura pour effet d'effacer le narrateur avant sa mort et par là même, d'enclencher le processus de deuil de soi-même.

Le narrateur est conscient de cette obsession étrange et sadique de passer « une nuit longue, obscure, froide, sans fin en compagnie d'un cadavre » (p.49) et il justifie d'ailleurs ce geste cruel de décapitation:

> Elle n'était venue chez moi, me livrer son corps de glace et son ombre, que pour n'être vue de nul autre, ni souillée d'aucun regard étranger. Pour finir, j'eus une idée : dépecer son cadavre, en mettre les morceaux dans ma malle, ma vieille malle, l'emporter, loin, très loin des yeux des hommes, l'enterrer. (p.56)

C'est à l'intérieur de ce fantasme de morcellement que prend place le fantasme des vers qui grouillent. Le symbolisme de vers, des insectes qui attaquent le corps et qui le dévorent traduit l'agressivité que le narrateur ressent vis-à-vis de son propre corps. A ce fantasme s'ajoute ensuite l'image des rats, des reptiles et des hannetons. Ces scènes renforcent le côté répugnant lié à la mort. La phobie et l'obsession d'être avalé par les reptiles se répètent à plusieurs reprises dans le texte :

> Ses muscles détendus, ses nerfs, ses os, s'apprêtaient à pourrir et à offrir une pâture succulente aux vers et aux rats des entrailles de la terre. (p.49)

> Des vers minuscules se lovaient sur elle et deux hannetons tournaient autour de son corps dans la lumière des bougies. (p.54)

> ce corps condamné à se résorber dans le néant, à servir de pâture aux vers et aux rats des entrailles de la terre. (p.55)

---

[218] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Coll. Folio Essais, 1987, p. 20-2 1.

> ces yeux enfouis sous les capucines violettes parmi le sang épais, parmi les vers, les bêtes et les reptiles rassemblés autour d'eux (p.72)

> Deux hannetons voletaient autour de moi : de minuscules vers blancs se tordaient sur mon corps (p.191)

Les représentations du sang permettent aussi de ressentir une profonde ambivalence (Sang : 28 occurrences). Le sang fait partie de la réalité matérielle de la mort. « Le sang est redoutable à la fois parce qu'il est maître de la vie et de la mort »[219], écrit Gilbert Durand. (Voir tableau 3, annexe N°7)

Le sang porte en lui des traits spécifiques concernant la couleur, la température, le toucher, toutes les caractéristiques relevant du domaine des sensations.

Dans un univers mental où tout est symbole et correspondance, les couleurs jouent aussi un rôle spécifique. Le sang évoque souvent la couleur rouge mais dans notre texte, il devient un sang « noir », le sang figé évoquant sang mortel. Il est lié au mot « cramoisi » par un rapport métonymique. Le narrateur a des joues « cramoisies » comme la « couleur de la viande suspendue à l'étal du boucher » (p.105 et 108) et tout comme la belle-mère et la garce :

> Des sergents ivres buvaient du vin au pied de la potence. Ma belle-mère, le visage <u>cramoisi</u> et avec cette expression qu'a aussi ma femme, lorsqu'elle est en colère, les lèvres pâles, les yeux féroces, me tirait par la main, me tirait hors de la foule, me montrait au <u>bourreau</u> vêtu de <u>rouge</u> (p.125)

Le cramoisi est un rouge foncé, tirant sur le violet qui représente selon Gilbert Durand une des « couleurs d'abîme »[220]. Ce sentiment d'abîme, de dégradation, de perte était déjà annoncé par d'autres images où il y a la présence de la couleur violette ou rouge : le narrateur pense à jeter le cadavre de la femme éthérée « au fond d'un puits, d'un puits entouré de capucines violettes » (p.56), il la ramène dans un endroit où le sol « était couvert de pousses de capucines violettes qui ne répandaient aucun parfum » (p.61), ce lieu est même « entouré de collines et de montagnes violettes »(p.64), où il va cueillir « des capucines

[219] Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 250.
[220] *Ibid.*, p.252. (Gilbert Durand évoque les métaphores chez A. Poe dont l'écriture a influencé l'œuvre d'Hedayat.)

violettes, sans parfum »(p.65) pour planter sur la tombe. Ainsi, si la couleur rouge est liée à la mort, on peut en dire autant du violet.

Nous retrouvons également la marque du sang, la tache du sang ineffaçable qui pourrait évoquer l'interdit du sang versé. Le sang du meurtrier est la souillure, c'est la marque qui dénonce. C'est un signe de culpabilité :

> Je voulus effacer les taches de sang qui couvraient mes habits, mais plus j'humectais ma manche de salive, plus je frottais, plus le sang s'étalait et s'épaississait. Il se répandait sur moi, et j'en sentais le froid visqueux sur toute la surface de mon corps. (p.66)

Le sang est figé, coagulé, caillé, c'est du sang mort, noir, épais. Les traces de sang persistent, deviennent les caillots de sang. Ce sang montre le dégoût devant la mort, l'horreur de l'atteinte du corps, s'associe à la pourriture et à la putréfaction :

> Tousser de la même toux que les haridelles noires et efflanquées que j'apercevais devant la boutique du boucher, nécessité de cracher et peur de trouver des traces de sang dans mes crachats. Le sang, ce liquide fluide, tiède, salé, sorti du fond du corps, essence de vie qu'il faut vomir! Perpétuelle menace de la mort qui passe, écrasant toute pensée, sans même laisser l'espoir d'un retour! Quelle horreur ! (p.155)

Le sang virginal est aussi présent dans le récit. Le narrateur raconte ainsi la nuit de noces avec la garce :

> Elle avait préparé d'avance le mouchoir virginal, avec du sang de pigeon. Il se peut aussi qu'elle ait conservé celui de sa première nuit d'amour — pour mieux se moquer de moi. (p.101)

Dans la tradition, le désir de se marier avec une vierge exprime un désir de pureté, la preuve de la virginité d'une fille est apportée par le mouchoir des noces maculé lors de la défloration. On trouve presque partout le rite de la défloration, comme pratique symbolique liée au mariage, ou à l'union. Dans cette scène, la pureté laisse la place au mensonge, l'union se transforme en cette désunion ne mène qu'à la mort.

Peut-on aussi parler du crime parallèle à la mort ? A chaque fois que Le narrateur veut tuer la femme, le sentiment de culpabilité le détruit et à son tour, il rencontre son image vieillie, dévorée par des vers. Il est cependant obsédé par le

meurtre. Il fantasme la scène du meurtre dans une position passive avant de passer à l'acte. Il raconte :

> Cette idée m'inspirait un sentiment plus terrible et me faisait éprouver une volupté d'un autre genre, qui me consolait de cette passion sans espoir. Cela tournait à l'obsession. Je ne sais pour quelle raison je pensais continuellement au boucher d'en face, je le voyais retrousser ses manches en disant : «Au nom de Dieu», découper les quartiers de viande... Son image ne quittait plus mes yeux. Enfin, moi aussi je me décidai. C'était une décision terrible. (p.175)

Le couteau devient un motif récurrent, on le trouve d'abord dans la description du boucher. Le parallélisme entre couper la viande des moutons et le corps de la femme accentue la violence du geste. L'idée que le boucher caresse sa femme de la même manière qu'il tranche les gigots, la réflexion qu'il fait sur le cadavre en décomposition lorsque sa femme le serre dans ses bras évoque aussi le même état d'esprit. L'amour apparaît lorsque le corps de la femme est en état de décomposition et lorsque l'âme n'habite plus le corps et donc quand le corps devient un cadavre.

La scène finale du récit aboutit à la mutilation de l'œil et au meurtre de la femme. La garce qui se refuse au narrateur provoque au fur et à mesure sa jalousie qui prend un aspect pathologique. Dans cette phase, rempli d'une force surhumaine, il cherche le couteau « à manche d'os », se dirige vers la chambre de la garce. La garce l'invite avec une voix d'enfant, croyant que c'est le brocanteur, le visage étant caché dans un cache-nez. Le narrateur pénètre dans le lit « sans lâcher le couteau ». La femme s'enroule comme un naja autour du narrateur. La scène d'amour ressemble de plus en plus à une scène terrifiante. Le narrateur est partagé entre « la volupté et la terreur », entre le désir de meurtre et le désir amoureux. Se sentant comme une proie, il essaiera de se libérer tout en jouissant de l'instant : « mon corps...chantait très haut sa victoire ». Il la croit folle et en se débattant enfonce « le couteau ». Quand devant la lampe, il ouvre les doigts, c'est l'œil de la femme qu'il tient. Devenu réel, le désir devient alors mutilation et mort. On voit aussi qu'au plus fort de l'étreinte et de l'abandon, la femme mutile la lèvre de l'homme.

Le motif de la mort ne cesse d'apparaître également sous des formes indirectes. Ainsi, lorsque le narrateur parle du temps, il évoque souvent le coucher

du soleil ou la nuit qui symbolisent la mort. Les exemples s’accumulent : le narrateur sort au moment du coucher du soleil ou lorsque le soleil est « à son déclin » ; et si c’est le jour, le soleil devient « brûlant » et mortel :

> Le soleil tranchait l'ombre des murs, les rues s'allongeaient entre les vieilles murailles blanches. Tout était tranquille et muet, comme si les éléments avaient observé la loi sacrée et apaisante du silence qu'imposait l'air brûlant. [...] De ses milles bouches avides, la chaleur du soleil suçait la sueur de mon corps. (p.116)

Le narrateur cherche une nuit éternelle et profonde dans les yeux noirs de la femme éthérée, il retrouve la nuit « longue, obscure, froide, en compagnie d’un cadavre » (p.49), une image qui s’accompagne de la description du ciel couvert, de l’obscurité et du froid :

> Nuit profonde et silencieuse, pareille à celle qui s'était abattue sur ma vie. (p.183)

Il aime également évoquer la nature morte qui l’entoure. Les évocations qui se prolongent par l’image des fleurs « flétries » et « fanées » abondent. Il y a aussi la présence des ruines et des objets désuets (voir le chapitre sur l’espace). La tombe ou le tombeau figent de leur tour l’existence de manière définitive.

Le narrateur parle beaucoup de la mort mais aussi de l’immortalité : l’art seul permet d’atteindre une mémoire, une forme de victoire sur la mort, car il est fondé sur les réminiscences qui sont des résurrections, des commémorations de ce qui était apparemment à jamais perdu, c’est-à-dire des passés morts, enterrés par le passage du temps. L’art crée la possibilité de donner l’accès à l’immortalité ou du moins une forme de survie. C’est pourquoi le narrateur tente de dessiner le visage « condamné à se décomposer » de la femme pour le rendre immortel. Ce dessin qui l’oblige à écrire c’est d’ailleurs le même qu’un dessinateur ancien a fait il y a des milliers d’années pour immortaliser ce visage.

L’immortalité est le signe de l’existence possible d’un autre monde qui n’est nullement l’univers céleste de Dieu puisque le narrateur est athée. La vision de la religion est décapante. En effet, on trouve un regard satirique de la foi tout au long du récit. L’homme est comme le jouet d’une fatalité qu’il subit tragiquement et sur laquelle il n’a aucune prise. Le narrateur explique :

> Je sentais alors combien religion, foi, croyance, sont choses fragiles et puériles en face de la mort; autant de hochets à l'usage des heureux et des bien portants. En regard de la terrible réalité de la mort et des affres que je traversais, ce qu'on m'avait enseigné sur les rétributions réservées à l'âme dans l'au-delà et sur le jour du Jugement m'apparaissait comme un leurre insipide. Les prières que l'on m'avait apprises étaient inefficaces devant la peur de mourir. (pp.137-138)

Il existe deux positions proches qui instaurent une tension douloureuse dans la vie du narrateur : soit il craint le néant de l'après mort, soit il l'accepte passivement. Dans le premier cas, il sent un découragement total, une désespérance qui mène à un état insoutenable. Dans le second cas, il adopte un point de vue moins pessimiste. La différence n'est pas si grande entre les deux attitudes, car dans chaque cas, le doute ronge les affirmations. C'est le défaitisme qui l'emporte : « Je me trouvai coupé de la nature et du monde sensible, prêt à me perdre dans le courant de l'éternité ; », (p.124) dit le narrateur. Il ajoute par la suite :

> L'espoir du néant, après la mort, restait mon unique consolation, tandis qu'au contraire l'idée d'une seconde vie m'effrayait et m'abattait. (p.150)

L'imaginaire de la mort est comme miroir de la vie et une description de son effondrement et de sa lente immersion. Nous pouvons ainsi ajouter comme Diaz-Guijarro que « tout questionnement sur la mort appelle une réflexion sur la vie, et le deuil, en tant que travail symbolique qui a pour finalité l'acceptation de la mort, renvoie à la naissance, envisagé comme processus d'intégration dans la vie »[221]. Le vide, la pesanteur, l'obscurité, l'épuisement, la peur : c'est dans ce registre sombre qu'on voit la décomposition de la vie, pour y trouver l'image spéculaire de la condition de mort. La vie et la mort sont chacune le double de l'autre.

Ajoutons à notre analyse la confrontation du narrateur avec la vie et l'existence pour mettre en relief la déchirure intérieure qu'évoque la mort. Pour cela, nous avons également relevé les mots appartenant au champ lexical de la vie (Vie : 80 occurrences. Voir tableau 4, annexe N°7)

[221] Esperanza DIAZ-GUIJARRO , « Corps et deuil dans Pompes funèbres de Jean Genet, in *Les Imaginaires du corps*, tome 1, Littérature, pour une approche interdisciplinaire du corps, L'Harmattan, 2000, ouvrage collectif coordonné par Claude Fintz, coll. Critiques littéraires, p.148.

La mort clôt un néant qui est « la douloureuse aventure » de la vie : le narrateur est né avec la mort du père, séparé de sa mère. Il se sent constamment abandonné: la quête nostalgique de l'amour chez la nourrice puis auprès de la femme ne mène à rien. La vie n'est pas contraire à la mort. Elle n'est pas liée aux connotations positives. Elle est restreinte et évoque davantage l'inquiétude, le néant et la mort. La vie du narrateur est « vouée à l'échec ». Elle est désespérée et désespérante et se consume « lentement, douloureusement » dans l'isolement. La certitude qu'inexorablement la vie est empoisonnée reste sans cesse présente à l'esprit du narrateur :

> Non, ma vie était par avance vouée au poison. Je n'aurais pu vivre autre chose qu'une vie empoisonnée. (p.49)

La vie n'apparaît que comme la durée du temps que le narrateur met à mourir. A n'envisager l'existence que par sa fin, il récuse toute saisie prospective de l'avenir : « je compris que ma vie était vaine et sans but » (p.39), dit-il.

La vie est une source de souffrances : peu de plaisirs, peu de joies la peuplent : « la vie, d'un bout à l'autre, est-elle autre chose qu'un conte à dormir debout ? » (p.107). La vie est le ressassement d'un enfermement dans l'existence et le prolongement d'un désespoir. Dans les deux cas, cette répétition ne permet pas de se libérer et de mettre terme à cette souffrance. L'écriture trouve une inépuisable source dans l'impossibilité de décrire cette vie qui recommence « harassante », « toujours pareille » :

> pour la canaille dont la vie comporte des périodes et des limites bien arrêtées, comme l'année des saisons, et se situe dans la zone tempérée de l'existence. Ma vie à moi n'a jamais comporté qu'une seule et uniforme saison. On dirait qu'elle s'est écoulée dans une région froide, au milieu de ténèbres sans fin. (p.84)

A la fatalité d'un allongement temporel de l'existence, à l'étroitesse d'un espace confiné et nu, s'ajoute la damnation d'une mort dans la vie et l'impossibilité d'une transmutation de la douleur, de ce que le narrateur appelle « toute la misère de (mon) existence ». Parmi les images évoquées, les objets du vieux brocanteur reflètent la pauvreté de cette vie :

> Tout l'étalage répandait cette odeur de rouille particulière aux choses sales, ratées, que l'existence a jetées au rebut. Peut-être tenait-il à mettre sous le nez des gens les déchets de l'existence, à bien les leur montrer. (p.163)

La répétition est parfaitement accordée au mouvement de perdition qui est le caractère fondamental de l'écriture de Sadegh Hedayat. La reprise de mots sur la mort marque la limite des mots et l'incapacité du langage à traduire la venue de la mort autrement que par l'appel renouvelé à ces mots. Dans le retour insistant d'une même vision, ce qui est au bout de l'aventure poétique engageant tout l'être, c'est bien l'accès de l'être à une grandeur vide et au néant de la mort. Le ressassement semble alors être la rumination d'un deuil inachevé.

II.6. Le thème de l'angoisse :

La Chouette aveugle plonge dans une atmosphère angoissante et l'écriture est caractérisée par la peur. Le narrateur nous livre sa plus profonde angoisse en mettant en avant son désespoir. L'écriture apparaît comme un recours privilégié pour se protéger de cette angoisse. Mais la souffrance liée à cette peur apparaît au fil de l'œuvre en plusieurs strates, souvent entrecroisées. Chaque ligne exhale l'angoisse. Le tableau de l'annexe N°8 récapitule les mots qui révèlent du champ sémantique de la peur.

L'angoisse n'est pas toujours dite par des mots directs, mais elle est mise en lumière par la composition du livre et par l'écriture, comme par exemple le retour obsessionnel de plusieurs scènes et la reprise incessante de certaines images. Comme le précisent D. Bresson et D. Dobrovol'skij : « la description sémantique de la peur, comme celles d'autres concepts primaires, présente des difficultés, parce que ces concepts ne peuvent pas être ramenés à des combinaisons d'éléments sémantiques plus simples, et ce fait nécessite le recours à une métalangue sémantique particulière »[222].

Le ressassement naît d'ailleurs de cette anxiété de ne pouvoir sortir du cercle répétitif des mêmes pensées, des mêmes souvenirs. La répétition se révèle

---

[222] D. BRESSON et D. DOBROVOL'SKIJ « Petite syntaxe de la « peur ». Application au français et à l'allemand », in *Langue française*, Année 1995, Volume 105, Numéro 1, p.107.

donc traumatique. Le narrateur tourne autour d'un centre vide et l'angoisse le réifie, arrête son existence. Cette immobilité est figurée par le ressassement. Le lecteur à son tour est jeté dans un univers d'étrangeté : les personnages ont les mêmes traits descriptifs et le temps et l'espace se dilatent et se resserrent. Il reçoit les termes de la peur et en même temps reçoit les récurrences, les répétitions ; il doit reconnaître les cohérences intérieures à cet univers inquiétant. Il est parfois face à des pulsions et des désirs qui s'exaltent violemment.

Toute l'œuvre est d'un bout à l'autre fondée sur la peur : peur de l'Autre, peur de la canaille, peur de la mort, peur de la religion, peur de la garce. La peur constitue la note constante de l'œuvre.

La première fois que le narrateur parle de la peur, c'est après la vision de la femme éthérée et le rire exaspérant du vieillard. Il s'exprime ainsi :

> La bouteille à la main, je sautai à bas de l'escabeau, tremblant de peur. Je ne sais pourquoi je tremblais. C'était un frisson terrible et délicieux, comme si je m'étais réveillé en sursaut d'un songe tout à la fois doux et épouvantable. (p.34)

La peur s'inscrit dans le caractère ambivalent du livre. L'origine de la peur reste inconnue : c'est le rire exaspérant du vieillard ou les yeux effrayants et attirants de la femme. A deux reprises dans la même phrase, on voit des expressions opposées : terrible s'oppose à délicieux, doux à épouvantable. Les sensations (goût et toucher) rendent cette scène palpable et concrète et en même temps la répétition du verbe trembler (tremblant, tremblais) et leurs synonymes (frisson, sursaut) intensifient l'image de l'angoisse, car ils représentent l'aspect le plus physique de la peur. Le texte explore davantage, par la suite, l'aspect physique de la peur : « tremblant de peur », « tremblant de frayeur », « tremblant de mille craintes », « la main tremblante », « trempé de sueur », « les joues en feu », pris dans « un singulier frisson », le narrateur observe ses propres réactions face à la peur qui l'ébranle. Il s'agit d'imposer au lecteur une manière de ressentir la peur, de l'obliger à ressentir physiquement l'angoisse. La frayeur du narrateur devient même une sorte d'ivresse :

> D'ordinaire, la frayeur me procurait une ivresse étrange ; je sentais ma tête tourner (p.142)

Il projette son angoisse sur le paysage autour. Le paysage reflète son intériorité comme un miroir :

> Les arbres tordus, avec leurs branches difformes, semblaient se tenir par la main, de peur de glisser dans l'obscurité et de tomber. (p.69)

L'image métaphorique des arbres revêt un aspect inattendu et cauchemardesque. La peur de glisser dans l'obscurité est évoquée dans toute son horreur et est intensifiée par les adjectifs (tordus et difformes) qui donnent un aspect fantastique et terrifiant à cette scène. Ainsi le fantastique glisse-t-il à travers les paysages, les éléments de la nature, la nuit étant son terrain privilégié. Le narrateur parle souvent de la « terreur des ténèbres » :

> C'était dans l'obscurité que se ranimaient mes pensées perdues, mes terreurs oubliées et ces idées effrayantes et incroyables qui se dissimulaient dans je ne sais quel recoin de mon cerveau. Elles se mettaient en branle et me faisaient la grimace. Dans l'angle de la pièce, derrière le rideau pendant à côté de la porte, il y avait plein de ces idées et de ces silhouettes informes et menaçantes. (p.140)

La nuit est la scène des retours vers le passé, la sollicitation des idées refoulées. Comme chez les Romantiques « composer un nocturne, c'est aller « derrière la vitre », dans l'espace inquiétant du déjà-vu : c'est donc aller jusqu'au bout de l'angoisse »[223]. La nuit est une initiation au mystère. L'obscurité met le narrateur en communication avec l'insolite et suscite l'angoisse, elle est peuplée de cauchemars et de visions. D'autres éléments comme « brouillard », « gouffre », amplifient cet effet d'angoisse. Dans le passage suivant par exemple les éléments angoissants se rassemblent : « Le soir de ma dernière sortie, le temps était couvert, il pleuvait, un brouillard épais voilait tout aux alentours ». (p.41) ou encore : « Insensiblement, l'attelage disparut entièrement derrière un paquet de brouillard ». (pp.63-64) il y a aussi l'image du « gouffre abyssal » (p.25) qui sépare le narrateur des autres : « C'était un gouffre sans limites, au sein d'une nuit éternelle ». (p.76) Le gouffre dramatise le franchissement et symbolise l'obstacle vide creusé entre le narrateur et la femme. Le gouffre est un espace angoissant puisque d'une part, il représente un vide indéfini et d'autre part il absorbe le

[223] Christian LA CASSAGNERE, « Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique intertextuelle, in *Romantisme*, Année 1985, Volume 15, Numéro 49, p.48.

personnage dans son vide, « lui offrant la révélation d'une plongée dans sa propre intimité »[224], inconnue donc inquiétante. Le narrateur communique aussi sa peur d'une manière très directe :

> J'ai peur de regarder au dehors, par la fenêtre, peur de me voir dans le miroir. Partout, j'aperçois mes ombres, multipliées à l'infini... (p.82)

L'image sur le rideau « étrange et effrayant » qu'est la chambre d'enfance du narrateur inspire aussi la peur. L'homme sur l'image devient la figure de ses cauchemars. La terreur que le narrateur éprouve à l'égard du fantôme est une projection de son angoisse intérieure, contre laquelle il ne peut lutter qu'en la personnifiant. Il a recours à un univers merveilleux et fantastique.

> Là à côté du rideau, un fantôme épouvantable était assis. Il ne bougeait pas; il n'était ni triste ni gai et, chaque fois que je me retournais vers lui, il me regardait dans le blanc des yeux. Je le connaissais. Il me semblait l'avoir déjà vu quand j'étais enfant. Je l'avais aperçu au treizième jour de Nôrouz, au bord du Souren, en jouant à cache-cache avec les autres gosses. Il m'était apparu sous les traits qu'ont d'ordinaire les nains grotesques et inoffensifs. Son visage rappelait celui du boucher d'en face. Cet être devait avoir joué un rôle dans ma vie; sans doute l'avais-je rencontré à maintes reprises. Cette ombre était mon double : elle avait pris corps dans le cercle restreint de ma vie. (pp.140-141)

Ainsi presque tous les autres personnages effraient le narrateur : la femme éthérée a les yeux effrayants et enchanteurs et « pleins de troubles » qui épouvantent le narrateur. Ils font peur et attirent à la fois. La garce fait peur puisqu'elle lui rappelle sa mort proche. Face à deux lucarnes qui relie l'univers du narrateur au monde extérieur, il y a deux personnages, le vieux brocanteur et le boucher décrits de la sorte : « leurs gestes et leur physionomie avaient je ne sais quoi d'effrayant. » (p.162), dit le narrateur.

Parmi les peurs caractéristiques de l'homme en général, celles qui reviennent souvent dans l'œuvre sont ce que Gilbert Durand appellerait la peur de l'animalité. La peur de l'animalité est liée la peur d'être dévoré par les vers de la terre. Mais il y a aussi le serpent qui représente une triple menace : le venin qui empoisonne le corps, le serpent qui enferme le corps dans ces anneaux et qui

---

[224] Claude REICHLER, « Ecriture et topographie dans le voyage romantique : la figure du gouffre », in *Romantisme*, Année 1990, Volume 20, Numéro 69, p.7.

ensuite l'engloutit. Voici comment le narrateur raconte la peur qui émane de l'épreuve du naja :

> Au lieu du cri que l'on attendait, ce fut une lamentation entrecoupée d'affreux éclats de rire qui s'éleva, puis un hurlement de fou. On ouvrit la porte, mon oncle sortit. Son visage avait brusquement vieilli et ses cheveux... La peur, le bruit que faisait la bête en rampant, le sifflement du serpent furieux, ses yeux étincelants, l'image de ses crochets empoisonnés, de son corps, long cou que terminait une excroissance en forme de cuillère, surmontée d'une tête minuscule, l'épouvante firent que mon oncle sortit du réduit avec des cheveux blancs. (pp.95-96)

Il existe une vraie panique de la mort, une hantise, très baudelairienne du temps noir qui oppresse et la terreur de l'ombre. La peur est l'angoisse de la mort, mais commence par la peur de la métamorphose. Cette angoisse triomphe sur le personnage. Le personnage est spectateur de sa propre transformation sous l'emprise de la terreur. Il est incapable d'intervenir et cède à l'échec :

> Je m'approchai du miroir. Épouvanté je pris mon visage à deux mains : j'étais devenu pareil au... Non, j'étais devenu *le* vieux brocanteur. Mes cheveux et ma barbe étaient ceux d'un homme sorti vivant d'un réduit où on l'aurait enfermé en compagnie d'un naja. Ils étaient tout blancs. (p.188)

Donner un sens à la vie, c'est trouver une explication à la souffrance, à l'absurde. Donner un sens à la mort, c'est en même temps qu'expliquer la vie, accepter la peur et l'angoisse comme nécessaire à un accomplissement plus essentiel.

Le narrateur s'oppose encore une fois aux croyances. La foi c'est un élément qui rassure les gens avant de mourir. Le calme du narrateur provient du fait qu'il se libère des croyances. Il s'oppose à la peur religieuse. La nourrice représente la sottise liée aux croyances. Toute barrière qui est faite de contraintes, interdites, de tabous est critiquée. Voici ce que raconte le narrateur :

> Il m'arrivait aussi de me dire que tous ceux dont la fin est proche devaient avoir les mêmes visions que moi. Trouble, terreur, effroi, désir de vivre, tout s'était effacé. Je ne me sentais aussi calme que parce que je m'étais débarrassé des croyances qu'on m'avait inculquées. (p.150)

La mort fait peur mais la question de l'immortalité de l'âme pose aussi un problème relatif à l'aspect impérissable de l'âme et sa persistance après cette vie. Perspective d'une autre vie pleine de souffrance et de peine est aussi angoissante que la mort même.

Si l'angoisse est bien liée à la présence de la mort, il y a un autre univers dans le récit qui accentue cet effet d'anxiété et le prolonge. Il s'agit de l'univers onirique

II.7. Le thème du rêve :

Le récit joue sur les deux acceptions du mot rêve : phénomène nocturne au sens propre et rêve éveillé. Le tableau de l'annexe N°9 récapitule les termes liés à ces phénomènes. Nous y retrouvons la répétitions des termes comme sommeil (15 occurrences), rêve (ses dérivés)/songe (24 occurrences).

Le premier propos du narrateur sur l'origine de son écriture s'exprime en ces termes :

> Je m'efforcerai d'écrire ce dont je me souviens [...] Tout ce que je ressens, tout ce que je vois et tout ce que j'évalue, n'est-ce pas un songe inconciliable avec la réalité ? (p.25)

Selon ces propos, ne peut-on pas affirmer que tout le récit est le résultat d'une activité onirique ? Le rêve est en effet lié à la dynamique du texte et à son processus constitutif. En parlant de l'écriture onirique, nous pensons aux méthodes d'écriture proscrites par Breton, celle de l'écriture automatique, une écriture produite par l'inconscient, par le moi le plus profond, un moyen d'opérer une « illumination systématique des lieux cachés »[225] et cette quête se réalise en grande partie durant le sommeil ou pendant un rêve éveillé. Mais il convient d'élucider quelques points : le narrateur de *La Chouette aveugle* n'est pas l'auteur. Hedayat parle d'une écriture réfléchie et soucieuse de ses effets en ce qui concerne ce livre : « Chaque phrase est intentionnelle...rien d'un délire d'opiomane »[226]. Dans *La Chouette aveugle*, il n'y a pas de frontière entre le rêve et la réalité, tout se

---

[225] André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924], Gallimard, 1985, p.86.
[226] M.F. FARZANEH, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, op. cit.* , pp.157-158.

passe dans une sorte de songe. Dans la page qui relie la première à la deuxième partie, le narrateur se réveille dans un « monde nouveau ». Dans la deuxième partie, il raconte sans cesse ses rêves. C'est là que la fantasmagorie et le réel se confondent étrangement. L'écriture de *La Chouette aveugle* est donc bien une écriture onirique selon les propos de Michel Crouzet :

> Mais tout texte est un rêve, comme un rêve. Alors il n'y a plus de rêve. Pourtant est rêve le texte qui donne le sentiment, l'illusion d'être un rêve. De montrer l'étrangeté. De faire de l'inexplicable[227].

Le texte tire son effet onirique du sentiment d'étrangeté, éprouvé par le narrateur mais également par le lecteur, provoqué par la scission paradigmatique et la défaillance des liens logiques entre différentes scènes. Comme le dit Michel Butor : « Non seulement la création mais la lecture aussi d'un roman est une sorte de rêve éveillé »[228]. Le lecteur est arraché dès le début du récit, du contexte réel et projeté dans un univers fantasmatique et métaphorique. Mais cet effet d'incongruité onirique découle paradoxalement d'une logique interne rigoureuse, car ce sont les rêves qui conduisent le récit. Face à cette logique et cette ambiguïté, le lecteur doit faire un choix selon la signification qui se présente à lui et doit entrer dans le monde onirique du récit. Tout ce qui constitue le texte devient alors le matériau de ce rêve commun. Loin de l'interpréter, il s'agit pour nous d'explorer ces rêves.

Pour le narrateur le monde réel et le monde onirique se brouillent. C'est cet aveu qui met le trouble dans l'esprit du lecteur :

> Avais-je déjà contemplé cette scène ? M'avait-elle été suggérée en rêve ? Je l'ignore. (p.29)

D'après les occurrences récapitulées dans le tableau de l'annexe 9, nous allons d'abord nous intéresser au terme « sommeil ». Le sommeil si souvent présent dans le roman est la base de la séparation des deux mondes : l'état de veille et de rêve : d'une part c'est le réel, tel qu'il se présente aux yeux du narrateur, avec

---

[227] Michel CROUZET, « La rhétorique du rêve dans Aurélia de Nerval », in *Nerval, une poétique du rêve,* Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg des 10,11 et 12 novembre 1986 organisé par Robert Kopp, Jacques Huré et Joseph Jurt, Librairie Honoré Champion, 1989, p.184.
[228] Michel BUTOR, « Le roman comme recherche », in *Répertoire,* Paris, Editions de Minuit, 1960, p.10.

tout ce qu'il a d'étrange et d'insolite ; d'autre part c'est le rêve qui est gouverné par ses propres lois.

Au tout début du roman, la rencontre avec la femme éthérée semble se produire durant un sommeil profond :

> il fallait être en effet plongé dans un sommeil abyssal pour faire un tel rêve. (p.43)

Le rêve fait partie de la réalité de la vie du narrateur, mais une réalité qui se dérobe et s'éclipse à son tour. Il met l'accent à plusieurs reprises sur cette ambivalence de l'univers réel et onirique. Il affirme :

> Aucun rêve ne me semblait contraire à l'ordre naturel. (p.50)

Le rêve prend progressivement un aspect plus réel que le réel. Il est question d'une osmose de la vie onirique et la vie réelle, d'hallucinations d'un dormeur éveillé. L'imaginaire onirique offre une transition parfaite entre ces deux parties si opposées de l'être. Le narrateur raconte un de ses rêves :

> En tout cas, il était bien plus réel et bien plus naturel que celui qui m'entourait quand j'étais éveillé. Le temps et l'espace devenaient alors inopérants, comme si mon imagination s'était trouvée soudain affranchie de toute contrainte. Toute une sensualité refoulée, conséquence de mes secrets besoins, provoquait, en se libérant dans mes rêves, l'apparition de formes et d'accidents invraisemblables, naturels pourtant. (p.143)

Les anecdotes oniriques ont un pouvoir aussi vigoureux que celles de la vie vécue. Ni superstitieux ni prémonitoire, le rêve devient un élément de la vie activement vécue, à tel point qu'il se confond avec les événements réels dans la mémoire du narrateur. Les images oniriques sont plus marquées par une sensation réelle tandis que les souvenirs vécus le sont plus par les visions hallucinantes des songes. Dans la rencontre de ces deux ordres de phénomènes, la réalité trouve ainsi sa définition complète. C'est la raison pour laquelle le narrateur présente ses songes comme un moyen de faire connaître sa propre vie.

Comme les autres thèmes, le rêve est ambivalent : il est tantôt bénéfique et tantôt maléfique mais dans les deux cas : « il est le seul instrument d'investigation dont l'homme dispose pour sonder les espaces du mystère nocturne, une espèce de

privilège consenti à certains êtres, plus aptes que d'autres à s'aventurer dans l'empire des ombres et la frange obscure de l'inconscient »[229].

Le sommeil est défini comme « abyssal », « profond », « long », « sans fond », « vide ». Le sommeil est une faille où s'engouffre la vie. Le sommeil attrape le narrateur comme une proie, le cauchemar l'habite et le paralyse.

Le rêve a pour caractère le mouvement ; il apparaît tumultueux, agité, voire violent. Le narrateur est prisonnier d'un espace étouffant. Il parle clairement de ces cauchemars :

> Je suis certain d'avoir retrouvé le visage de cet homme dans la plupart de mes cauchemars. (pp.89-90)

Il y a déjà l'idée d'une répétition dans le cauchemar et une dynamique d'appel et de rappel à d'autres scènes du texte. Le narrateur raconte encore :

> Je me retrouvai sur la place Mohammadiyé. On avait dressé un gigantesque gibet, et on y avait pendu le vieux brocanteur d'en face. Des sergents ivres buvaient du vin au pied de la potence. Ma belle-mère, le visage cramoisi et avec cette expression qu'a aussi ma femme, lorsqu'elle est en colère, les lèvres pâles, les yeux féroces, me tirait par la main, me tirait hors de la foule, me montrait au bourreau vêtu de rouge, et disait : « Celui-là aussi, pendez-le! » Je m'éveillai, tout tremblant. Je brûlais comme un four. J'étais trempé de sueur. J'avais les joues en feu; je me levai pour boire et m'humecter le visage, afin de chasser ce cauchemar. Je me recouchai. Mais je ne pus dormir. (pp.124-125)

Le cauchemar met en œuvre des procédés de poétisation propres à produire cet effet-trauma qui le distingue d'un rêve normal. Le décor et les paysages contribuent à créer l'atmosphère cauchemardesque. Cet effet résulte aussi de la mise en réseau de cet univers tout au long du texte. L'angoisse augmente et culmine dans la phrase finale. Le passage à l'univers onirique est emphatisé tout comme le sera le retour à la réalité. C'est l'obsession de la mort, la séparation, l'expression de l'angoisse. Le cauchemar est la répétition d'une observation, il n'y a pas d'interprétation dans le texte.

Il y a des liens de parenté entre sommeil et mort. La mort est traditionnellement comparée au sommeil. Philippe Ariès, dans *L'Homme devant*

---

[229] Marc EIGELDINGER, « Baudelaire et le rêve maîtrisé », in *Romantisme*, Année 1977, Volume 7, Numéro 15, p. 34.

la mort : le temps des gisants[230], dresse un historique de cette comparaison, il montre que dans de nombreuses œuvres comme *L'Enfer* de Dante, les morts sont ceux qui se reposent. Le silence, l'inconscience, l'immobilité, la clôture des yeux permettent de rapprocher les deux êtres. Il y a une relation entre le coucher et l'enterrement. Le lit est comme une tombe. On peut lire par exemple :

> Mon lit n'était-il pas plus humide et plus froid que la tombe? Ce lit toujours prêt, qui m'invitait au sommeil. Bien souvent, j'avais l'impression de me trouver enfermé dans un cercueil. (pp.148-149)

Le récit reste souvent flou quant à l'origine de la rêverie. Il arrive que le narrateur parle du sommeil, mais il évite la mention sommeil et insiste sur la vigueur hallucinatoire de l'illusion :

> Les images qui se formaient ainsi devant moi n'étaient pas celles des songes ordinaires : je n'étais pas encore la proie du sommeil. Dans le calme et le silence, je les analysais, je les comparais. Il me semblait alors être resté jusque-là inconnu de moi-même. (p.111)

Le sommeil est un moment d'oubli, mais aussi d'angoisse. Une seule fois il parle d'un sommeil paisible.

> De toute mon âme, j'aspirais à m'abandonner au sommeil de l'oubli. Et s'il m'avait été possible d'oublier d'un oubli sans fin, si mes yeux, en se fermant, avaient pu se plonger lentement, par delà le sommeil, dans le néant absolu, au point que je perdisse conscience de ma propre existence, alors mon être se fût entièrement dissout dans une tache d'encre, dans un son musical, un rayon coloré. (pp.75-76)

Le sommeil de l'enfance est la fin des inquiétudes, mais le réveil de maintenant est le commencement du cauchemar. Prolongé dans une phrase qui rassemble le lexique de la douceur (*doucement, innocence, enfantine, paisible*), l'on se retrouve brusquement confronté à la violence morbide du réveil (*cramoisies, viande suspendue*). Le narrateur raconte :

> Ah! m'endormir doucement comme au temps de mon innocence enfantine! Sommeil paisible que rien ne viendrait troubler. Au réveil, j'avais les joues cramoisies, comme la viande suspendue à l'étal du boucher. (p.108)

---

[230] Philippe ARIES, *L'Homme devant la mort : 1. le temps des gisants*, Seuil, 1977.

Il insiste lui-même sur la contradiction des sensations liées au sommeil :

> C'était un frisson terrible et délicieux, comme si je m'étais réveillé en sursaut d'un songe tout à la fois doux et épouvantable. (p.34)

Face au spectacle incohérent du rêve, le narrateur éveillé s'interroge. Revenu à l'état conscient, il analyse les rêves inconscients. L'interrogation a pour but d'exprimer l'incertitude ou l'incompréhension.

Dans le rêve, le *Je* est comme investi par son propre passé qui lui apparaît comme une possibilité d'enracinement. Tantôt ce sont les espaces qui sont restitués, tel « près de Souren », qui lui apparaît dans le rêve comme un endroit qu'il a déjà vu. De façon générale, le rêve fonctionne en effet comme une mémoire : il réactualise le passé oublié, et lui donne même à l'occasion une certaine consistance. Le rêve restitue aussi à titre de révélation ce que le Je est incapable d'obtenir par son effort conscient.

> Aussi doutais-je de mon existence même, ayant perdu la notion de mon propre temps et de mon propre espace. Tout se passait comme si j'avais moi-même façonné tous mes songes et comme si j'en avais connu par avance l'exacte interprétation. (p.143)

La folie n'est pas située au niveau du vécu, mais dans une lecture erronée des rapports entre rêve et veille. La traduction de la folie en rêve permet au narrateur de revendiquer une valeur de vérité pour son aliénation : la maladie a sa valeur à elle, elle est porteuse de vérité.

Rêverie d'opium :

> Je fumai tout ce qui me restait d'opium, attendant de la drogue qu'elle dissipât toutes difficultés, écartant les voiles tendus devant mes yeux et dissolvant mes souvenirs lointains, grisâtres et confus. Mon espoir se trouva réalisé, et même au delà : mes pensées se firent bientôt minutieuses, immenses, enchanteresses. Je me trouvais dans un état comparable à celui que l'on éprouve entre le sommeil et la lucidité du réveil. (pp.74-75)

L'opium fournit un substrat aux rêves et aux rêveries éveillées. Le flottement lié à cet état est exprimé dans le passage ci-dessus. Dans cette expérience, la spécieuse puissance de l'esprit, le sentiment de plénitude et

d'efficience magique s'imposent, la conscience temporelle se brise et s'ouvre sur l'éternité et l'infini. La modification de l'espace-temps devient indissociable de l'hallucination qui transporte le corps en dehors de l'espace.

Le rêve s'épanche dans la réalité, le narrateur mêle ses cauchemars à sa vie quotidienne, les créatures de chair sont pour lui à la fois aussi lointaines et aussi proches que les êtres fantastiques. La femme éthérée vient du monde des ténèbres et paraît beaucoup plus proche au narrateur que les êtres de chair qui l'entourent et qui n'ont pas plus de présence que des ombres.

L'image du corps apparaît en relief pour le lecteur qui cherche un fil conducteur au récit. La douleur, la maladie, la mort, l'angoisse et le rêve s'entremêlent intimement dans cette thématique. Le sentiment d'hétérogénéité traduit l'impossibilité de s'adapter au monde et un sentiment de mal être et de vide pour le narrateur. Ces sentiments se prolongent dans la sensation d'angoisse et d'inquiétude face au pouvoir et à la présence inévitable de la mort.

Certaines images de *La Chouette aveugle* témoignent d'influences variées, elles relèvent d'un fonds culturel, de la littérature, de la peinture, de la religion, etc. Or, c'est aussi dans ce roman que se trouvent tous les thèmes qui apparentent Hedayat aux écrivains solitaires, à Baudelaire, à Lautréamont, à Kafka et à Nerval, à Poe et bien d'autres.

Ces images sont parfois très connues mais l'auteur par le biais du ressassement leur confère un sens nouveau. L'originalité d'Hedayat réside plus dans sa façon de reformer, de transformer des éléments que dans la matière même sur laquelle il travaille. Nous pensons donc que l'intertextualité est en relation directe avec le problème de la répétition. Nous consacrerons le chapitre suivant à cette question.

Chapitre 3 : Les Formes intertextuelles

Préambule :

Il existe différentes définitions de l'intertextualité[231]. On peut la définir tout simplement comme un élément constitutif de la littérature : nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit et il porte de manière plus ou moins visible la trace et la mémoire d'un héritage et d'une tradition littéraire antérieure. Voilà la définition élémentaire. Si le terme d'« intertextualité » renvoie généralement à la critique des origines d'un texte, Julia Kristeva nous rappelle qu'il désigne plus particulièrement la « transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre »[232]. Pour elle, l'intertextualité est un processus interminable et une dynamique textuelle : il s'agit moins d'emprunts, d'héritage et d'imitation que de traces, souvent inconscientes et parfois difficilement isolables. Le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours qui l'environnent. Dans *La Révolution du langage poétique*, J. Kristeva cherche à démarquer nettement l'intertextualité de la critique des sources en insistant sur le procédé de « transposition » : le texte est comme l'arrangement de quelques éléments associés, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture répartit en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs plus ou moins reconnaissables, de formules anonymes, de citations inconscientes ou automatiques. L'intertextualité n'induit donc pas, en théorie du moins, un mode de lecture qui cherche à faire la généalogie de l'œuvre en révélant les différents emprunts. C'est la profondeur d'une mémoire collective et anonyme que confère au texte l'intertextualité ainsi définie, tandis que la critique des sources postule une mémoire individuelle. De son côté, Gérard Genette préfère définir cette notion selon « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un

[231] La notion d'intertextualité reste étroitement liée aux travaux théoriques du groupe *Tel Quel* et de la revue homonyme (fondée en 1960 et dirigée par Philippe Sollers). Le concept d'intertextualité fait son apparition officielle dans le vocabulaire critique d'avant-garde dans deux publications : *Théorie d'ensemble* (Paris 1968), ouvrage collectif cosigné par M ; Foucault, R. Barthes, J. Derrida, Sollers et J. Kristeva notamment, et *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969 de Julia Kristeva.

[232] Julia KRISTEVA, *La Révolution du Langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p.59.

autre»[233]. Au demeurant, celle-ci dépend, pour une large part, de l'environnement culturel et de la relation entretenue par l'auteur en question avec la tradition littéraire. Nous pouvons également considérer l'intertextualité non plus comme un élément produit par l'écriture, mais comme un effet de lecture : c'est au lecteur qu'il appartient de repérer l'intertexte. Pour Michaël Riffaterre, « l'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie »[234]. Ainsi peut-on dire que l'intertextualité influence en quelque sorte la lecture qui n'est donc pas une lecture linéaire. D'autre part, l'intertexte évolue au cours du temps : la mémoire, le savoir et les connaissances des lecteurs se modifient avec le temps et le corpus de références commun à une génération change. Les textes paraissent donc voués à devenir complexes ou à perdre une part de leur signification dès lors que leur intertextualité devient inaccessible.

Etant donné que notre recherche porte sur la répétition, il convient d'envisager l'intertextualité du point de vue de la réécriture. La réécriture est voisine de l'intertextualité et ne se contente pas de reprendre passivement un texte et de le transformer ; elle n'est pas non plus une simple répétition du premier texte, elle est un véritable travail d'écriture. Toute écriture porte en elle une réécriture, ne serait-ce que par la reprise des mythes, des discours sociaux, ou des thèmes. Les passages réécrits dans deux textes différents présentent une parenté avec leur hypotexte qui se reconnaît à différentes marques : utilisation des mêmes termes, structures syntaxiques similaires, réinscription des mêmes figures ou des mêmes tropes et programmes narratifs semblables. Pour être compris dans un corpus, les passages mis en relation doivent donc présenter une similitude suffisante pour que leur filiation ne fasse pas de doute. Les fragments et les textes mentionnés possèdent donc une masse d'indices de réécriture, mais la parenté entre les occurrences ne s'exprime pas toujours par une ressemblance flagrante sur le plan de la structure de surface.

Notre objectif est de montrer le ressassement thématique à travers la liaison implicite, entre *La Chouette aveugle* et quelques autres œuvres. Pour cela nous

[233] Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p.7.
[234] Michaël RIFFATERRE, « La trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n° 215, octobre 1980.

nous sommes limitée à trois auteurs : Nerval, Baudelaire et Lautréamont. En ce qui concerne la réécriture, nous nous intéressons à *L'Enterré vivant de* Sadegh Hedayat. Nous allons voir comment ce roman et *La Chouette aveugle* produisent à des degrés différents d'intensité des jeux de miroir, de dédoublement et de répétition.

La liste des auteurs qui ont influencé Hedayat est longue parmi les écrivains et amis d'Hedayat. Le choix auquel nous avons procédé comporte une part d'arbitraire. En effet, ce genre d'analyse se heurte souvent à des difficultés. Une fois évoquée la connaissance d'Hedayat des œuvres de Nerval, de Baudelaire ou de Lautréamont, bien des problèmes restent à résoudre quand on tente de délimiter l'apparentement de ces écrivains. Quelles œuvres choisir et que comparer dans ces œuvres ? Quel niveau de généralité accorder aux conclusions que l'on croit pouvoir tirer ? Et bien d'autres questions. Il paraît donc préférable d'appréhender directement le phénomène intertextuel par l'examen immédiat de son fonctionnement propre. L'approche ici est de considérer que certains repérages textuels effectués dans les récits choisis manifestent peut-être une relation globale entre ces œuvres et *La Chouette aveugle* et de voir alors la relation privilégiée que ce roman entretient avec les œuvres de ces auteurs. Cette hypothèse a certains avantages ; elle permet d'envisager une parenté sans risquer à parler d'influence. Elle ne gomme pas le fait que le lieu et les temps de production ne sont pas les mêmes. Nous verrons alors comment les textes s'appellent et comment la parenté des œuvres ne dissimule pas leurs différences. Notre analyse porte davantage sur le plan thématique que formel.

III.1. Hedayat et la littérature étrangère :

Nul doute que la pensée et l'œuvre d'Hedayat aient subi l'influence occidentale depuis les années d'école à Téhéran[235]. Nous avons déjà parlé à maintes reprises des lectures variées d'Hedayat. M. F. Farzaneh raconte :

---

[235] *Cf.* L'introduction de notre étude.

> L'Alliance Française, installée depuis plusieurs années à Téhéran a une riche bibliothèque. Sadegh y trouve un trésor de livres des grands auteurs: Maupassant, Dostoïevski, Hoffmann, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Tchékhov, Chamisso, Voltaire, Diderot, Schopenhauer....et Gobineau qui, dans ses *Nouvelles asiatiques*, donnait l'exemple de ce qu'on peut écrire sur les peuples orientaux, sans imiter pour autant les contes de Mille et Une Nuits[236].

Hedayat maîtrisait bien la langue française, a écrit certaines de ces œuvres comme *L'Enterré vivant* à Paris et il a même rédigé les nouvelles *Lunatique* et *Sampingué* directement en français.

Il vient en France pour la première fois dans les années vingt. Le surréalisme et l'expressionnisme dominaient avec l'exploration de l'inconscient et la proximité de la littérature et du rêve. Hedayat a ainsi reçu les influences étrangères, mais son inspiration vient également de l'Iran, de ses magies et folklores.

Hedayat a souvent nié l'imitation. Il explique ainsi à M.F. Farzaneh son point de vue sur l'influence des autres écrivains lorsqu'il parle de Hoffmann :

> Hoffmann est le père des écrivains de récits fantastiques et criminels...Certains prétendent qu'Edgar Allan Poe et Dostoïevski ne lui doivent rien, mais moi je pense qu'il les avait influencés tous les deux. [...] Le plagiat est un vol. sinon, tout le monde est influencé. On imite, parfois même involontairement quelqu'un avec qui on a des affinités[237].

Hedayat esquisse donc, avec cette idée d'influence et de réécriture involontaires, sa conception d'une littérature faite de répétitions et de reprises. Ishaghpour évoque aussi l'influence des lectures d'Hedayat sur *La Chouette aveugle* avec ces mots :

> Hedayat n'aurait jamais écrit *La Chouette aveugle* sans quelques figures, qui lui ont permis de reconnaître et de développer ses nouvelles possibilités. Ceux qui avaient fait l'expérience de l'archaïque dans la modernité, par le cauchemar et la folie, l'intériorité et le solipsisme[238].

---

[236] M.F. FARZANEH, *Une autre Sadegh Hedayat* , 2003, sur le site www.josecorti.fr
[237] M. F.FARZANEH, *La rencontre avec Sadegh Hedayat, op.cit.*, p.122.
[238] Youssef ISHAGHPOUR, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat, op. cit.*, p.37.

III. 2. Nerval et l'écriture du songe:

Dans la revue *Médium*, André Breton place l'œuvre d'Hedayat au même rang que celle de Nerval :

> De Sadeq Hedayat, qui se suicida à Paris le 9 avril 1951, nous parvient, dans la belle traduction de Roger Lescot, *La Chouette aveugle*, comme signe éperdu dans la nuit. Jamais plus dramatique appréhension de la condition humaine n'a suscité pareille vue en coupe de notre coquille, ni pareille conscience de nous débattre hors du temps, avec les immuables attributs qui sont notre lot, comme dans « Le mauvais génie d'un roi », dans un labyrinthe de miroirs. L'acuité des sensations et la violence des impulsions qui comme chez un Wölfli, tirent un parti confondant du stéréotype de certaines images tiendront haletants d'un bout à l'autre ceux qu'Hedayat exclut du monde de « la canaille ». Un chef d'œuvre s'il en fût ! Un livre qui doit trouver place auprès de l'*Aurélia* de Nerval[239].

Breton n'est pas le seul à rapprocher l'œuvre d'Hedayat et celle de Nerval. De nombreux auteurs et critiques littéraires se sont empressés de signaler des ressemblances aussi bien dans l'œuvre que dans la vie des deux auteurs.

La question préalable qui se pose est de savoir si Hedayat avait lu Nerval. Il est à peu près certain qu'Hedayat a connu le livre *Aurélia*. D'ailleurs, selon Farzaneh, c'est Roger Lescot qui a fait connaître Nerval à Hedayat. Il raconte : « Lescot s'intéresse aux écrits de cet ami persan, il propose de traduire *La Chouette aveugle*, lui fait connaître Gérard de Nerval dont Hedayat ne connaissait que sa traduction de Faust de Goethe »[240].

La question n'est évidemment qu'un aspect du problème. Les ressemblances entre les deux textes ne s'expliquent pas par une influence directe, mais par le fait que les deux écrivains ont puisé à des sources communes. Le Pasteur Vallery Radot écrit : « La vie de Sadegh Hedayat nous rappelle celle de Gérard de Nerval, les deux ont vécu dans un monde imaginaire. Les deux ont cessé de suivre les règles morales et spirituelles de leur société. Les deux aimaient vivre les plaisirs de la vie

---

[239] André BRETON, « les capucines violettes », in *Medium,* Paris, n.8, juin 1953.
[240] M.F. FARZANEH, *Une autre Sadegh Hedayat* , 2003, sur le site www.josecorti.fr

sans prendre les principes et les lois au sérieux. Les deux se sont suicidés au même âge. »[241].

Le Professeur Henri Massé, de son côté, parle des éléments qui rapprochent les deux écrivains : « La ressemblance entre les œuvres des deux écrivains est en rapport avec la ressemblance de leur vie. Je pense que ce n’est pas important de parler de la ressemblance des œuvres d’Hedayat et de Nerval dans le sens où Nerval a influencé Hedayat car dès l’origine la vie et les sentiments des deux sont très proches et cela ne met pas en cause l’originalité d’Hedayat »[242].

Mais Y. Ishaghpour évoque plutôt l’influence de Nerval sur *La Chouette aveugle* : « ce ton hargneux et plaintif qui s’accuse, montre ses plaies, cette cruauté sanglante, cette extrême délicatesse de l’âme, cette crudité à la place du sublime poétique, cette impudeur, cette âpreté du langage, cet érotisme mortifère où tous les sens sont convoqués, prennent dans l’œuvre la forme d’un onirisme, dont les modèles viennent d’ailleurs, de Nerval, entre autres »[243].

Il est vrai qu’il existe une analogie entre la vie des deux écrivains. Hedayat avait tenté de se noyer dans la Marne comme Nerval qui voulait se suicider dans la Seine. Les deux auteurs ont d’ailleurs choisi de mettre fin à leur vie. André Rousseau affirme cependant à propos de *La Chouette aveugle* :

> On pense à la folie de Nerval même si les hallucinations successives dans *La Chouette aveugle* ne proviennent pas des événements précis qu’a rencontrés l’auteur d’*Aurélia*[244].

En effet, *Aurélia*[245] peut être considérée comme un récit fictif qui emprunte seulement au genre autobiographique le ton et certains éléments traditionnels (retour au passé, justification de soi, conversion...) ou comme l’exprime Jaques Huré, il renvoie « à une biographie incertaine qui pose, avant Artaud, le rapport entre écriture et psychisme troublé »[246].

---

[241] Hasan GHAEMIAN, *À propos d’Hedayat et Hedayat selon les européens*, Téhéran, Azadmehr, 2006, p.30, [en persan].
[242] *Ibid*., pp.42-43.
[243] Youssef ISHAGHPOUR, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat, op.,cit.*, p.76.
[244] *Ibid*., P.77
[245] Gérard de NERVAL, *Aurélia et autres textes autobiographiques*, Flammarion, Coll. Garnier Flammarion, 1997 [1990]
[246]Jacques HURE, *Nerval, Une poétique du rêve*, actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg des 10, 11 et 12 novembre 1986 / organisé par Jacques Huré, Joseph Jurt et Robert Kopp, Champion, 1989, p.9.

Or, la plupart de ces avis signalant la parenté des deux œuvres restent souvent à la surface et une étude systématique sur Hedayat et Nerval reste à faire. Nous allons donc étudier ici quelques traits récurrents dans les deux œuvres. Nous tenterons de montrer à partir d'*Aurélia* de Nerval, les éléments qui se répètent dans les deux récits. Nous commençons par donner un petit résumé d'*Aurélia* :

Dans la première partie du livre le narrateur se propose de raconter sa vie nouvelle, où l'œuvre de l'existence se poursuit dans le rêve. Aurélia, la femme qu'il aimait, a rompu avec lui; il a voyagé, s'est jeté dans la vie du monde, mais une nouvelle rencontre avec Aurélia lui a apporté un certain repos intérieur. Cependant, un présage mystérieux, annonçant la mort de la femme aimée ou sa propre mort, le plonge dans les rêves et les visions : c'est « l'épanchement du songe dans la vie réelle » qui commence. Il a la vision d'une divinité féminine qui l'attire, et il lui semble que son âme se dédouble. Il est interné alors dans une maison de santé, mais les rêves se poursuivent: soit le visionnaire remonte dans son propre passé, soit il descend dans les profondeurs de la terre, trouvant dans les deux cas une chaîne entre la vie matérielle et le monde des esprits et des ancêtres. Il pénètre enfin dans un "paradis perdu" et rejoint une famille céleste, preuve pour lui de l'immortalité de l'âme et de l'existence de Dieu. Cependant, la mort d'Aurélia lui est annoncée, et c'est elle désormais qui se révèle à lui, jusque dans "l'image souffrante de la Mère éternelle" qui assiste, dans un rêve, à une douloureuse création du monde. Les rêves et les visions se répètent, souvent avec les mêmes éléments qu'auparavant: à un nouveau présage de la mort succède le souvenir d'Aurélia, désormais morte, et le rêve d'un monde idéal reprend, suivi du dédoublement du narrateur et d'une nouvelle descente aux profondeurs de la terre, dans la ville souterraine de la race maudite. Dans la seconde partie le narrateur se voit définitivement dans l'impossibilité de regagner son amour et son âme "flotte incertaine entre la vie et le rêve, entre le désordre de l'esprit et le retour de la froide réflexion", de plus en plus éloignée de cette dernière au profit du monde des esprits. Conscient d'avoir commis une "faute", il veut réconforter un ami malade, mais s'aperçoit de sa propre indignité devant Dieu. Il erre dans Paris, se sentant à jamais séparé d'Aurélia. Se rappelant comment il avait été élevé dans l'incrédulité, il désespère de retrouver le Christ et prévoit la fin du monde. C'est alors que la déesse se montre à lui de nouveau, résumant en elle la

Vierge Marie, Isis, Vénus, la mère du narrateur, et Aurélia. Il comprend qu'il subit une expiation et qu'il accomplit une initiation au bout de laquelle il arrivera à "rétablir l'harmonie universelle". Désormais, il regarde "avec joie" les restes de son passé, son double se transforme en un frère qui le guide vers le salut, et dans une prose extatique, il chante sa victoire sur la Mort et ses retrouvailles avec Aurélia.

Tout comme le narrateur de *La Chouette aveugle* qui s'efforce d'écrire ce dont il se souvient, « ce qui demeure présent à [son] esprit de l'enchaînement des circonstances » (p.24) extraordinaires qui ont empoisonnés sa vie, dans *Aurélia,* il s'agit également des hallucinations d'un dormeur éveillé qui s'exprime de la sorte :

> Je vais essayer, à leur exemple [Apulée, Dante], de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit (p.251)

Aurélia comme *La Chouette aveugle* est une œuvre de déchirement. Le récit ne suit pas la logique habituelle du récit traditionnel, mais la logique du rêve. Les deux récits sont organisés autour d'une quête : celle de la femme aimée : Aurélia perdue en raison d'une mystérieuse « faute » du narrateur, et la femme éthérée/la garce abandonnant le narrateur de *La Chouette aveugle* pour une raison inconnue.

Dans l'œuvre de Nerval, le délire débute avec le départ d'Aurélia et le manque que ce départ entraîne. A force de vouloir la retrouver, le narrateur finit par avoir des hallucinations et croit voir Aurélia :

> Un soir, vers minuit, [...] en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis : c'est *sa mort* ou la mienne qui m'est annoncée ! (p.252)

Cette scène peut être rapproché de ce passage de *La Chouette aveugle* lorsque le narrateur cherche une trace de la femme éthérée :

> Cependant, une fois devant ma porte, je distinguai, grâce à l'habitude, et aussi grâce à un sens particulier que j'avais acquis au cours de mes promenades nocturnes, une forme vêtue de noir, la silhouette d'une femme assise sur le perron. (p42)

Dans les deux récits, la femme éthérée ou Aurélia sont les points du départ du roman, mais ne sont pas des personnages aux traits fixes. Aurélia est une

femme aimée, au teint blême, aux yeux caves, aux traits d'une divinité, qui meurt rapidement dans le récit. La femme éthérée est aussi un être céleste, éphémère et insaisissable. Toutes deux suscitent l'écriture par leur dimension énigmatique. La figure de la femme morte renvoie le narrateur sur la voie de l'initiation aux mystères. Shoshana Felman présente ainsi le personnage féminin dans *Aurélia* :

> Aurélia n'est pas, à vrai dire, le personnage féminin du récit, mais la forme nominative d'une absence, le signifiant de la perte ; dès l'abord, et à l'origine du récit, elle est *nommé* comme *perdue*[247].

Le narrateur dans *Aurélia*, dans cette chasse spirituelle, se perd. Il plonge alors, pour tenter de retrouver Aurélia, dans des abîmes et des précipices. Il tente de déchiffrer les traces qu'il trouve : des choses — des bagues, des dessins sur les murs ; des hiéroglyphes ou des paroles impossibles qui résonnent dans sa tête ; des rêves d'une précision minutieuse à valeur prophétique. Il vit donc ces errances et ces plongées comme des épreuves initiatiques.

Le narrateur de *La Chouette aveugle*, quant à lui, tente d'ordonner les images de ces plongées dans l'univers sous-jacent aux mots et aux apparences, pour en tracer un texte qui donne forme à l'impossible quête.

Le héros d'*Aurélia* définit son délire comme « l'épanchement du songe dans la vie réelle » et son rêve prend rapidement le caractère d'une délivrance. Il se dégage peu à peu des liens terrestres du temps et de l'espace et entre en contact avec le monde extérieur ; la rêverie prend alors un élan ascensionnel qui donne le vertige au rêveur lui-même. Michel Crouzet parle du rêve dans *Aurélia* et ce mélange du rêve et de réalité de la sorte:

> Certes la plupart du temps, *Aurélia* se place bien dans les limites de l'aventure nocturne, de la révélation dans le sommeil, de l'attente de la nuit comme moment de la lumière, et de la consolation, comme ouverture abrupte à la vérité. Mais Nerval encore esquive ce que peut avoir de trop brutal ce départ dans l'au-delà, cette cassure de la veille et du rêve, [...] le retour narratif à la veille, ou la transformation du personnage rêveur en narrateur plus lucide qui commente le premier, et s'interroge même sur la fidélité ou rêve la possibilité de le dire, l'usage

[247] Shoshana FELMAN, « Aurélia » ou « le livre infaisable » : de Foucault à Nerval », in *Romantisme*, Année 1971, volume 1, Numéro 3, p.49.

> du présent (d'actualité ou de permanence) dans le rêve, dissocie le récit de l'état onirique, et efface la différence des deux mondes[248].

Ainsi l'itinéraire nervalien, sans jamais cesser d'être une errance, passe d'une recomposition des souvenirs à travers la réalité à une recomposition du rêve à travers les symboles. Nerval a appelé l'osmose entre le rêve et la réalité « l'épanchement » et Hedayat le définit comme « un songe inconciliable avec la réalité » (p.25), c'est le songe qui s'épanche dans le réel ou le réel qui s'épanche dans le songe. L'onirisme des épisodes rêvés et la superposition du songe à la réalité sont communs chez les deux auteurs. Dans *Aurélia*, Nerval s'enfonce dans un monde de ténèbres et de cauchemar. Dans *La Chouette aveugle*, le narrateur affronte l'enfer de la vie à travers les cauchemars à la fois terribles, sanglants et confus comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent.

Dans les deux livres, le texte joue sur les deux sens du mot rêve : phénomène nocturne et imagination délirante à l'état de veille. « Songes du sommeil et songes de la veille, osmose de la vie onirique et de l'activité diurne, hallucinations d'un dormeur éveillé »[249]. Le récit glisse sans cesse d'un univers à l'autre.

D'après Kurt Schärer, dans l'œuvre de Nerval : « L'exploration du rêve, loin d'être une conquête triomphale du royaume magique, se change en un long séjour « *dans la nuit du tombeau* »[250]. Quand la vision se brouille et se dissout, l'angoisse et la mélancolie atteignent le narrateur.

> Avec cette idée que je m'étais faite du rêve comme livrant à l'homme une communication avec le monde des esprits, j'espérais...j'espérais encore !

Le narrateur d'Aurélia trouve l'expression le plus juste à son trouble et le décrit de cette manière:

> Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percé sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers

---

[248]Michel CROUZET, « La rhétorique du rêve dans Aurélia », in *Nerval une poétique du rêve, op. cit.*, pp.186-187.
[249] Michel JEANNERET, « La folie est un rêve, Nerval et le Docteur Moreau de Tours », in *Romantisme*, Année 1980, Volume 10, Numéro 27, p.59.
[250] Kurt SCHARER, *Pour une poétique des « Chimères » de Nerval*, Lettres Modernes Minard, Coll. Archives des lettres modernes, 1981, p.28.

> instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi,* sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégage de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres ; - le monde des Esprits s'ouvre pour nous. (p.251)

Le personnage dans *Aurélia* utilise toutes ses forces pour « pénétrer encore le mystère » de ses rêves, pour forcer le ciel à révéler ses secrets, comme le narrateur de *La Chouette aveugle* qui rêve de pénétrer un jour le mystère de « ces accidents métaphysiques, de ces reflets de l'ombre de l'âme, perceptibles seulement dans l'hébétude qui sépare le sommeil de l'état de veille (pp.33-34)

Dans tous les cas, Le sommeil et le rêve n'apportent pas le calme au narrateur, ni dans *La Chouette aveugle* et ni dans *Aurélia* :

> Il [le sommeil] est la consolation des peines de nos journées ou la peine de leurs plaisirs : mais je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fût un repos. Après un engourdissement de quelques minutes, une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort. (p. 250)

Dans certains cas, la logique aliénante du rêve finit par supplanter le réel « selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible » dit le narrateur dans Aurélia. Le *je* sait de moins en moins distinguer le rêve et la vie réelle, souvenirs et expériences vécues, vision et réalité. Voici un rêve où il voit des images bizarres et insolites :

> Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de moi, seulement ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre ; d'autres femmes de races diverses et dont les corps dominaient de plus en plus, présentaient sur les autres murs un fouillis sanglant de membres et de têtes, depuis les impératrices et les reines jusqu'aux plus humbles paysans. (p.308)

Nous retrouvons dans ce passage les motifs récurrents dans *La Chouette aveugle*. L'agression et l'atteinte du corps tranché par le sabre évoquent les scènes de mutilation du corps de la femme éthérée ou le rêve des ombres sans têtes projetées sur les murs blancs. Le corps dans *Aurélia* occupe ainsi une place aussi prédominante que le corps dans le roman d'Hedayat. L'origine de ce corps

fantasmé de la femme provient peut-être même d'une source commune : une représentation picturale. La ressemblance des scènes dans la première partie de *La Chouette aveugle* avec ce passage dans *Aurélia* est remarquable :

> Il porte les yeux sur un tableau qui représente une femme, « penchée sur le bord du fleuve, et les yeux attirés vers une touffe de myosotis ». Il dit : « je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe », « je me trouvai sur une côte éclairée de ce jour sans soleil, et je vis un vieillard qui cultivait la terre. [...] Le vieillard quitta son travail et m'accompagna jusqu'à une maison qui s'éleva près de là. [...] Je compris qu'elle avait existé dans je ne sais quel temps, et qu'en ce monde que je visitais alors, le fantôme des choses accompagnait celui du corps. (*Aurélia*, p.260)

Le narrateur tente de transcrire le monde visionnaire pour retrouver la réalité sous-jacente du rêve. Pour cette raison, il se libère également des dogmes religieux ou des lois et des règles imposées par le monde extérieur. Il pénètre au sein de l'angoisse qu'il parvient à interpréter : « La vraie parole est universellement de l'angoisse » dit le narrateur dans *Aurélia* et c'est parce qu'il maîtrise cette angoisse qu'il se croit plus fort que les autres, ceux que le narrateur de *La Chouette aveugle* appelle la canaille : « j'étais devenu un demi-dieu bien au-dessus des besoins mesquins des hommes » (p.182) dit-il, comme le héros d'Aurélia qui dit : « J'avais alors l'idée que j'étais devenu très grand », (p.257). Il va même encore plus loin et raconte : « L'idée que j'étais devenu semblable à un Dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques malades ». (p.300)

Le héros d'*Aurélia* croit à une autre vie, « une seconde vie ». Il établit une continuité entre la vie éveillée et le rêve, autrement dit, le rêve devient comme l'équivalent de la vie réelle. C'est d'ailleurs dans ce monde onirique que l'union avec la femme pourrait se réaliser :

> J'étais désormais assuré de l'existence d'un monde où les cœurs aimants se retrouvent. D'ailleurs elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie... (p.269)

Ce monde, nous le retrouvons aussi dans l'univers imaginaire du narrateur de *La Chouette aveugle* :

> L'éclat de ses yeux, son teint, son odeur, ses gestes, tout m'était aussi familier que si mon âme et la sienne s'étaient trouvées en contact dans la vie antérieure des limbes ou que si toutes deux avaient participé d'une origine et d'une substance communes rendant notre réunion iné-luctable. (p.35)

Le rêve réalise paradoxalement le passage du désordre à l'ordre. Dans le récit du rêve figure une description de l'ordre qui naît du chaos. Le narrateur d'*Aurélia* voit enfin l'explication des images étranges. Cette dynamique fondamentale s'objective dans une cosmogonie imaginaire :

> De ce moment, je m'appliquais à chercher le sens de mes rêves, et cette inquiétude influa sur mes réflexions de l'état de veille. Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien ; que l'inattention ou le désordre de l'esprit en faussaient seuls les rapports apparents, -et qu'ainsi s'expliquait la bizarrerie de certains tableaux, semblables à ces regrets grimaçants d'objets réels qui s'agitent sur l'eau troublée.

Le lien entre le monde visible et invisible, extérieur et intérieur, l'ombre et la réalité, et finalement l'opposition et l'ambivalence qui structurent le roman se formulent, comme nous l'avons mentionné à maintes reprises, de la même façon dans *La Chouette aveugle* :

> Le cours de mes pensées se figea. Une vie singulière s'éveilla en moi; mon existence se trouvait liée à celles de toutes les créatures qui m'environnaient et de toutes les ombres qui frissonnaient autour de moi. J'étais profondément, indissolublement uni au monde, au rythme des êtres et de la nature. Par des fils invisibles, un courant morbide s'était établi entre moi et tous les éléments. Aucun rêve ne me semblait contraire à l'ordre naturel. (p.50)

Le Double : « Bien avant les écoles philosophiques du XXe siècle, Nerval a découvert et vécu le drame d'une existence en quête d'elle-même ainsi que le résume une inscription manuscrite au dos d'une gravure le représentant : « Je suis l'autre ». Cet autre dont les récits nous offriront de multiples avatars [...] deviendra le centre d'une théorie du double »[251]. Le dédoublement est une des données constitutives d'*Aurélia*. Il s'actualise notamment par l'expérience du miroir. Au niveau du personnage, le dédoublement se réalise par la confrontation du Je avec

[251] Jean-Pierre de BEAUMARCHAID, Daniel COUTY, Alain REY, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1994 (1984 pour la première édition), p.1747.

son double, qui acquiert souvent une valeur négative : il est présage de mort. Un des enjeux dans *Aurélia* consiste à apprivoiser ce double, à réduire cette présence menaçante. Les deux passages du livre : la lutte avec le double et la guérison de Saturnin, le dernier avatar du double constituent les épisodes les plus saillants à ce sujet.

Au début du chapitre trois de la première partie le narrateur annonce le déclenchement du songe dans la vie réelle. Le récit commence par le dédoublement du moi et le départ de l'autre. Il voit les choses plus clairement dans ses rêves. Il décrit sa rencontre avec la « Mort », une femme au teint blême, « un ange déchu ». Ensuite il se débat avec Paul, un de ses amis qui veut l'arrêter sur la terre. Il devient l'Esprit et le double ennemi du narrateur. La lutte représente le conflit entre le corps et l'âme. Il voit ensuite une déesse se dévêtir au milieu du ciel ouvert comme pour s'offrir, mais à la fin, elle s'enfuit. Ce double est l'annonciateur de la mort. C'est à la suite de ces visions que le narrateur raconte son dédoublement. Il y a aussi les doubles protecteurs. L'un d'entre eux se révèle être son oncle dont les traits ressemblent aux siens. Le héros ne peut pas voir son visage, mais en le voyant de près, il est frappé par les ressemblances. Il pense qu'il y a deux sortes d'esprit ; bienveillants et hostiles, mais plus tard il comprend qu'il est responsable de tous les esprits qu'il rencontre dans ses rêves, car ils ne sont que les reflets de sa seule personne. Il rencontre une personne malade qu'il se prenne « à aimer à cause de son malheur et de son abandon ». C'est un frère de douleur. Il s'occupe de ce malade. Dans le dernier rêve, il rencontre un esprit. C'est ce malade innocent, grâce auquel il se sent inondé de la clarté des étoiles. Ce double est comme une âme soeur.

> Je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un *double,* et que lorsqu'il le voit, la mort est proche. (p.258)

« C'est par le malaise du dédoublement, autrement dit par une division du soi, que le locuteur affirme la nécessité – impossible - de surmonter, dans l'exercice même de son discours, le partage linguistique entre santé et maladie, entre raison et folie. L'usage du pronom personnel *je* constamment se dédouble,

recouvre deux personnage distincts : le héros – et le narrateur. »[252] On voit que le narrateur est celui qui a sa raison, mais le héros est un fou ; le narrateur est décalé du héros dans le temps.

III.3. Hedayat et Baudelaire :

> Ensuite vient Baudelaire qui a plus marqué *La Chouette aveugle* que « la nouvelle poésie » naissante en Iran. Non pas par la fiction, absente chez le poète, mais avec un changement fondamental de sensibilité : cette « décadence », qu'on ne cessera plus de reprocher à Hedayat. [...] Cette solitude fondamentale en rupture avec les autres, les êtres, les choses qui se décomposent au toucher. Une nouvelle relation à la femme qui allie l'adoration soumise au mépris, à la haine ; une conception de l'amour amer, cruel et violent. La recherche de l'infini dans l'abîme du mal, la liberté de l'explorer, le désir d'en être la divinité infernale[253].

Comme Y. Ishaghpour qui, dans cette citation, parle de la grande inspiration d'Hedayat de la poésie baudelairienne pour les thèmes dominants de son œuvre, de nombreux critiques littéraires ont évoqué l'influence de Baudelaire sur Hedayat pour l'écriture de *La Chouette aveugle*. Philippe Soupault affirme même que « le pessimisme de Baudelaire paraît factice face au pessimisme de l'auteur de *La Chouette aveugle* lorsqu'on compare les deux »[254].

Nul doute qu'Hedayat connaissait bien Baudelaire à tel point qu'il le comparait même à son idole de la poésie persane, Khayyâm[255]. Il a dit de ce dernier que « le doute envahit à tel point son âme, qu'il chercha une consolation dans le vin, comme Baudelaire. Il se construisit un paradis artificiel, mais cela ne put le délivrer de sa mélancolie »[256].

Baudelaire est un des poètes qui a installé l'intériorité individuelle au centre de l'écriture. Hedayat a tenté à son tour de comprendre le côté secret et énigmatique du continent intérieur de l'être. Chez Baudelaire, Hedayat trouve

---

[252] Shoshana FELMAN, « Aurélia » ou « le livre infaisable » : de Foucault à Nerval », *op. cit.*, p. 43-55.
[253] Youssef ISHAGHPOUR, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat, op. cit.* pp.33-34.
[254] Hasan GHAEMIAN, *À propos d'Hedayat et Hedayat selon les européens, op. cit.* p.59.
[255] Hedayat a écrit une introduction pour *Les Rubayats* de Khayyâm à 18 ans (en 1923). L'introduction de ce livre montre la connaissance et la maîtrise du sujet par Hedayat.
[256] Sadegh HEDAYAT, *Les Chants d'Omar Khayyâm, op.cit.*

d'ailleurs « le même goût de la sottise universelle, la même volonté de prendre le bonheur égoïste par le cou et de lui secouer le mufle dans le sang et l'ordure »[257].

« La mélancolie fut la compagne intime de Baudelaire »[258], écrit J. Starobinski. L'ennui de Baudelaire n'est pas simplement celui d'une personne sans action mais c'est le sentiment de l'inanité, de l'impuissance d'une existence bornée, le gouffre infini où disparaissent toutes les joies de vivre. Cet ennui est accompagné de l'angoisse du temps « qui mange la vie » (L'ennemi, X), qui passe et qui n'arrive pas à atteindre son Idéal. Ce spleen s'exprime à travers toute une série d'images allégoriques (comme les nuits longues et langoureuses, les puits profonds, etc.) et les thématiques de l'étouffement et de l'écrasement. On peut lire cet effet par exemple dans les vers suivants à travers l'association des termes qui évoquent et amplifient le sentiment de suffocation. La pesanteur de cette sensation est exprimée à travers les mots (bas, lourd, pèse), amplifié par l'atmosphère morbide (ennuis, noir, triste, nuit) et paraît sans issue et interminable (longs, cercle) :

> Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
> Sur l'espoir gémissant en proie aux longs ennuis,
> Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
> Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits (Spleen, LXXVIII)

On trouve également le spleen allégorisé dans *La Chouette aveugle*. Le narrateur solitaire et pessimiste contemple passivement le passage du temps dans une atmosphère lourde et écrasante qui domine le roman. Le motif de la nuit et du gouffre expriment la distance infranchissable qui sépare le narrateur des autres et du monde qui l'entoure et qui l'étouffe. En voici un autre exemple qui évoque cette idée et qui semble un écho au poème de Baudelaire cité ci-dessus :

> Par la lucarne de ma chambre, on voyait un immense trou bleu dans le ciel, au milieu des nuages; je songeai que, pour atteindre jusque-là, il me faudrait gravir une très haute échelle. L'horizon était couvert d'une épaisse nuée jaune, chargée de mort, qui pesait sur toute la ville. (p.147)

La question de la mélancolie s'inscrit chez Hedayat, comme chez Baudelaire, dans un retour presque infini des expressions qui évoquent l'expérience de la

[257] Youssef ISHAGHPOUR, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, *op. cit.* pp.34.
[258] Jean STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir, op. cit.*, p.15.

pesanteur (couvert, épaisse), de la lourdeur (chargée, pesait), et de l'expansion de la durée (immense, toute). Ces éléments définissent une poétique du spleen inséparable d'un *Je* (Baudelaire ou le narrateur de *La Chouette aveugle*) désespéré et englouti par le Temps.

Ces éléments révèlent également la solitude et l'angoisse liées à cet isolement pour le narrateur de *La Chouette aveugle* qui choisit de vivre dans un lieu isolé et désert, « à l'écart de la vie tumultueuse des hommes » (p.27). Or il raconte :

> La solitude, l'abandon qui pesaient sur moi ressemblaient aux nuits sans fin, épaisses, denses, à ces nuits pleines d'une obscurité tenace, compacte et contagieuse (p.152)

La solitude étouffe le narrateur qui pourtant la cherche et qui dit : « Dès que je fus seul, je poussai un soupir de soulagement ». (p.65) On retrouve souvent cette contradiction chez Baudelaire qui choisit aussi l'isolement et que rien en même temps n'effraie plus que la solitude. « La solitude lui fait horreur. »[259], écrit Jean-Paul Sartre. La solitude est une des caractéristiques essentielles et clairement revendiquée de la condition du poète. En effet, pour Baudelaire, la solitude est une nécessité à laquelle l'auteur aspire comme en témoigne le cri de soulagement qui ouvre le poème X, *À Une Heure du Matin,* « Enfin ! Seul ! ... Enfin ! la tyrannie de la face humaine a disparu... Enfin ! Il m'est donc permis de me délasser dans un bain de ténèbres ! ». Dans ce poème, Baudelaire insiste sur le bonheur, les bienfaits de la solitude, sur la quiétude de ce face à face avec soi-même et déplore la vie en société avec son cortège d'obligations et d'hypocrisies. Dans le poème XXIII, *La Solitude,* il considère le fait de ne pouvoir être seul comme un grand malheur, voire comme une infirmité et il convoque La Bruyère et Pascal, véritables arguments d'autorité qui soutenaient que la solitude est un souverain bien pour l'homme.

Baudelaire a tenté de fuir la vie dont il nous donne une image si sombre par la voie de l'ivresse. Il a consacré une partie des *Fleurs du mal* aux poèmes qui glorifient le vin, ainsi qu'une étude sur les effets comparés du vin et du haschisch

---

[259] Jean-Paul SARTRE, *Baudelaire*, Gallimard, Coll. Les Essais, 1947, p.52.

dans *Les Paradis artificiels*. Ce poème évoque l'effet de l'opium qui fait oublier le passage du temps et la répétition insistante des termes comme « agrandit », « pas de bornes », « illimité », « approfondit », « creuse » intensifie cet effet :

> L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
> Allonge l'illimité,
> Approfondit le temps, creuse la volupté,
> Et de plaisirs noirs et mornes
> Remplit l'âme au-delà de sa capacité. (Le poison XLIX)

Les Fleurs du mal offrent l'évocation de la quintessence d'un mal, au sens large du terme, dont Baudelaire explore l'énigme. Cette prédominance est interrompue de temps en temps par les moments d'oubli et de plaisir créés par l'opium ou le vin avec leurs vertus consolatrices. Ces moments sont pourtant tristes et taciturnes car éphémères et passagers. Ce sentiment de fugacité se retrouve dans *La Chouette aveugle* lorsque le narrateur se réfugie « dans le vin et dans l'opium, afin d'oublier » (p.27). Il raconte :

> Alors j'augmentai mes doses d'alcool et d'opium. Par malheur, ces remèdes de désespoir ne parvinrent pas à m'engourdir et à me procurer l'oubli. (p.39)

Baudelaire décrit plus en détail l'ivresse et ses effets sur les différents sens dans *Les Paradis artificiels*[260] :

> L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher participent également à ce procès. Les yeux visent l'infini. L'oreille perçoit les sons presque insaisissables au milieu du plus vaste tumulte. C'est alors que commencent les hallucinations. Les objets extérieurs prennent lentement, successivement des apparences singulières ; ils se déforment et se transforment.

On assiste au spectacle des transformations dues à la drogue. Il existe alors deux axes de correspondances, l'axe des sensations éprouvées et l'axe des effets sur l'âme, ce que l'on retrouve dans l'œuvre d'Hedayat dans une description moins détaillée mais aussi expressive où le narrateur décrit la modification des états sensoriels induite par l'opium :

---

[260] Charles BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiel, op. cit.*, p.35.

> Accroupi sur mon tapis à opium, je laissais toutes mes idées noires se dissiper dans la fumée subtile et céleste de la drogue. C'était, en de pareils instants, mon corps qui pensait et qui rêvait; croyait glisser à travers l'espace, comme soustrait aux effets de la pesanteur et à la densité de l'air. Il volait au sein d'un univers ignoré, plein de couleurs et de tableaux inconnus. (pp.158-159)

Le dernier voyage, l'évasion absolue pour Baudelaire, c'est la mort. Quand toutes les tentatives de libération sont douteuses, quand tous les élans vers l'idéal se paient d'une chute inévitable, quand toute adhésion à une croyance religieuse est un enjeu qui limite la liberté de l'être pour un gain incertain, la mort est la seule certitude. Ce qu'Hedayat partage avec Baudelaire, c'est aussi l'idée de cette mort libératrice qui permet de se détacher d'un moi macabre. Baudelaire livre son corps aux vers joyeusement, et exprime en même temps son horreur de la décomposition cadavérique. Il présente la mort sous son aspect le plus répugnant, le décrit avec un hideux réalisme et en dépeint des détails dans *La Charogne*. Dans *La Martyre*, il décrit le corps mutilé de la femme égorgée.

La mort est pourtant libératrice chez l'un et l'autre auteur. On retrouve chez Baudelaire :

> C'est la mort qui console, hélas ! et qui fait vivre. C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre, et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ». (Œuvres complètes, p.119)

Et on lit dans *La Chouette aveugle* : « Seule la mort ne ment pas. Sa présence réduit à néant toutes les superstitions. Nous sommes les enfants de la mort. C'est elle qui nous délivre des fourberies de l'existence ». (p.153)

La mort devient ici la nouvelle unité de l'être et représente « le repos » au sein même de sa « terrible réalité ». Le paradoxe que l'on retrouve constamment dans la poésie de Baudelaire. Tout concourt dans cette poésie à emblématiser à la fois l'impossibilité de mourir et l'éternité d'une condamnation à vivre dans la souffrance.

Il est évident que *La Chouette aveugle* orchestre les thèmes de la mort, de l'âme déchue, de l'opium : même si sa rêverie allégorique n'a rien d'un plagiat ni d'un pastiche, le souvenir patent semble venir de l'univers décadent de Baudelaire :

> Entrer en décadence, c’est survivre, se survivre, survivre à Baudelaire, organiser sa prolongation. Baudelaire a représenté et incarné le héros moderne[261].

III.4. Hedayat et Lautréamont :

C’est à travers ce dialogue de F. Farzaneh avec S. Hedayat qu’on apprend qu’Hedayat a connu *Les Chants de Maldoror* :

> « Qu’est-ce que vous cherchez ?
> -Les chants de Maldoror... Quelqu’un vient de me les conseiller avec insistance. Il paraît que *La Chouette Aveugle* s’est encore dénichée un cousin. »[262]

La lecture des *Chants de Maldoror* provoque dès les premiers instants un sentiment d’étrangeté qui ne cesse de croître. L’origine de cette impression est double : d’une part, le comte de Lautréamont aborde des thèmes s’inscrivant dans une tradition littéraire entretenue par divers auteurs ayant auparavant *« chanté le mal »,* notamment certains auteurs comme Poe ou Baudelaire. D’autre part, l’écrivain élabore une poésie dans une prose rythmée marquée d’une profonde modernité quant à l’esthétique mise en place, la conscience et le décentrement du sujet ou encore, entre autres, la mise en exergue de la vanité littéraire.

Les chants sont une énumération de fantasmes, de rêves, de visions et sont marqués par l’obsession et la hantise de la mort, du sexe et de la cruauté. La volonté de provocation contre les valeurs sociales établies caractérise aussi cet ouvrage. Il y a partout des images de mort, de sang et de dégradation physique.

Maître incontesté pour les surréalistes qui voient en lui le porte-parole avant-gardiste de leur esthétique, Lautréamont pourrait être considéré comme un rêveur surréaliste. En tout cas, un même paradoxe anime les œuvres de Lautréamont et celles d’Hedayat : la contagion du texte par la fantasmagorie onirique, l’exercice quasi constant de l’écriture soumis aux pouvoirs poétiques du

---

[261]Catherine COQUIO, « La Baudelarité décadente : un modèle spectral », in *Romantisme*, Année 1993, volume 23, Numéro 82, p.92.

[262] F.FARZANEH, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, op. cit.*, p.132.

rêve et la terreur profonde qu'inspire le sommeil « abyssal », « vide » et « sans fond » dont parle Hedayat. Pour Lautréamont l'entrée en sommeil est souvent insupportable parce qu'il soumet le narrateur à son inconscient, le confronte aux figures monstrueuses de l'abîme. Il compare en outre le sommeil à la mort :

> Celui qui dort pousse des gémissements, pareils à ceux d'un condamné à mort, jusqu'à ce qu'il se réveille, et s'aperçoive que la réalité est trois fois pire que le rêve. (Chant I)

Nous avons parlé de l'écriture onirique en ce qui concerne *La Chouette aveugle*, nous pouvons en dire autant pour *Les Chants de Maldoror*, comme l'exprime si bien Le Clézio qui va jusqu'à dire: « En vérité, il faut, je crois, considérer les chants comme un rêve plutôt que comme le récit d'un rêve. Je veux dire que ce poème est en quelque sorte un rêve éveillé que fait Lautréamont, et qui se construit au fur et à mesure, à la manière de cette écriture médiumnique qui semble matérialiser les forces inconnues de l'esprit »[263].

La thématique du héros solitaire, sombre et maléfique constitue aussi l'un des points communs qui réunissent les deux œuvres. Le narrateur rêveur de *La Chouette aveugle* s'enferme entre « les quatre murs » de sa chambre et lorsqu'il sort, c'est pour faire une promenade sans destination. Il raconte :

> Je fuyais ma propre misère; j'errai à travers les rues, sans but, sans même savoir où j'allais, parmi la canaille au visage avide. (p.115)

Tout comme Maldoror qui se meut dans une suite de mouvements sans destination : « L'origine et le but, l'entrée et la sortie sont des repères structurellement absents des chants. »[264], écrit Isabelle Daunais. Ces flâneries solitaires favorisent d'une part les rêveries et les hallucinations et d'autre part mettent l'accent sur l'opposition qui sépare le narrateur de la société et des hommes qui l'entourent.

Profondément lié à la thématique de l'universalité du mal, le thème de la révolte de Maldoror à l'encontre de ses semblables ou de l'Eternel demeure l'un

[263] Maurice BLANCHOT, Julien GRACQ, J.M.G. LE CLEZIO, *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, 1987, p.83.
[264] Isabelle DAUNAIS, « Regards et passages. La forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », in *Romantisme*, Année 1994, Volume 24, Numéro 83, p.100.

des leitmotivs des *Chants*. Au niveau structurel, le premier chant constitue la période du soulèvement contre l'Humanité alors que le deuxième fait apparaître, ajoutée à la précédente, la révolte contre Dieu. Dès l'adresse au lecteur du chant deux, Lautréamont revient sur les motifs de celle-ci : « Brusquement je lui appris, en découvrant au plein jour son coeur et ses trames, qu'au contraire il n'est composé que de mal, et d'une quantité minime de bien que les législateurs ont de la peine à ne pas laisser évaporer » (p.79).

De fait, si l'on dresse un court index thématique du premier chant, on s'apercevra de l'importance accordée au thème du mal corrélé à celui de l'humanité. Outre le voyage intertextuel, l'auteur guide son lecteur au sein d'un parcours censé lui révéler cette universalité du mal. Au fil des strophes, la trajectoire du chant s'effectue au gré de variations sur le thème de la cruauté, du vice, de la tentation et de la chute. Ce thème apparaît, dans *La Chouette aveugle*, à travers les traits de la « canaille ». Le narrateur condamne régulièrement ces « hommes ordinaires » et se révolte contre eux dans un langage sans pitié :

> J'appelais de tous mes vœux un cataclysme qui eût fait crever toute cette canaille qui respirait, s'agitait, et jouissait derrière les murs de ma chambre. (p.104)

Le « Je » de Lautréamont, celui qui écrit, pénètre dans son texte en se désignant comme l'autre de lui-même en train d'écrire. La réalité de l'écriture se construit autour du « moi ». Dans l'ouvrage d'Hedayat aussi, c'est à partir du Je que l'écriture commence. Le narrateur écrit pour sa propre ombre. Or cette ombre ne peut être qu'une partie ou le reflet du Je qui écrit. Il y a d'autre part une sorte d'effet miroir par rapport au lecteur, celui qui parle se voit sur le mur, et cette ombre sur le mur est aussi lui-même. Le lecteur devient ainsi comme l'ombre qui entre dans l'univers du narrateur, il lit ses écrits comme cette ombre « qui semble lire avec attention, dévorer » (p.81) ce que le narrateur écrit. Le lecteur découvre le texte en même temps que l'ombre et le narrateur et se plonge dans l'entrelacs complexe des répétitions et des thèmes récurrents du récit. Il en est ainsi dans *Les Chants de Maldoror :*

> ce texte qui s'invente dans le mouvement de sa propre découverte et qui oblige le lecteur à épouser ce mouvement, ce temps particulier du texte

> en vie et en évolution, ce désordre par lequel le texte se constitue comme une singularité radicale, comme un hybride, et qui en fin de compte confère au texte sa force de perturbation, son caractère agissant, sa sauvagerie qui est capacité démiurgique à réinventer l'univers en procédant par larges bouleversements des perceptions et des connaissances[265].

Dans cet univers bouleversant, il s'agit pour le héros de « trouver le problème de la vie » (p.75), et de remédier à l'angoisse de la mort perceptible en chaque être humain ainsi que le déclare le fossoyeur s'interrogeant sur « l'énoncé du problème effrayant que l'humanité n'a pas encore résolu : la mortalité ou l'immortalité de l'âme » (p.71). Dieu est considéré comme l'ennemi à combattre parce qu'il n'a pas pu « révéler les mystères au milieu desquels notre existence étouffe » (p.83). Dès lors, Maldoror devient le chantre de la révélation, le « pilleur d'épaves célestes » (p.130). Mais cette ambition n'est pas sans danger : celui qui réussit à« pénétrer [...] les mystères du ciel » (p.97), l'initié, devient aussitôt un «monstre » à l'égard de ses semblables et son texte se remplit du lexique de l'angoisse et de la mort. L'écriture macabre hantée par la présence perpétuelle de la mort, est une écriture palpable, avec la présence du cadavre, de la froideur, de la décomposition. On entend même les cris d'un être agonisant. Maldoror ne saurait donc vivre dans un premier temps qu'en s'acheminant vers la mort, celle-ci conçue non comme le terme naturel de l'existence mais comme une force contradictoire à la vie. C'est donc la mort qui engendre, au sens propre, le récit ; le vrai récit commence par la mort du scripteur, comme le montre l'ouverture du I, 10 :

> On ne me verra pas, à mon heure dernière (j'écris ceci sur mon lit de mort), entouré de prêtres. Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse, ou debout sur la montagne... les yeux en haut, non : je sais que mon anéantissement sera complet. D'ailleurs, je n'aurais pas de grâce à espérer. Qui ouvre la porte de ma chambre funéraire ? J'avais dit que personne n'entrât. Qui que vous soyez, éloignez-vous ; mais, si vous croyez apercevoir quelque marque de douleur ou de crainte sur mon visage d'hyène (j'use de cette comparaison, quoique l'hyène soit plus belle que moi, et plus agréable à voir), soyez détrompé : qu'il s'approche.

---

[265]Mathias KUSNIERZ, « Lautréamont et l'hybridation générique dans *Les Chants de Maldoror* : dévorations, aberrations et tératologies », in Loxias, Doctoriales III, (http://revel. Unice.fr/loxias/document.html ?id=1202)

Le sujet appelle ici la mort sur lui, et c'est l'intrusion de ce voyageur indéfini, que l'on pourrait assimiler au lecteur, qui entraîne la prolifération de la parole : livre mort et écrit par un mort, *Les Chants* une fois ouverts s'animent mais pour se diriger vers la mort du scripteur représenté comme moribond. Maldoror emprunte donc toujours le chemin inaccoutumé et "à rebours" de la révolte : c'est ainsi qu'il se fait démiurge et créateur à la place du Créateur.

Maldoror subit des souffrances délicieuses. Il se regarde blessé, souffrant, mourant. Il se voit sur le lit de mort. Il décrit ses cheveux blancs, ses rides, ses difformités. Il se décrit immobile, répugnant, couvert de poux, le corps parasité par toutes sortes d'animaux peu ragoûtants. Il connaît une « volupté ineffable » à n'avoir plus « la moindre parcelle de divinité ». Il rêve de mutiler sauvagement une petite fille. Il y a énormément de cruauté et de meurtres gratuits. C'est un personnage tourmenté, un révolté contre Dieu, la société et les hommes. De la même façon dans *La Chouette aveugle*, comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, la thématique de la mort hante l'atmosphère du récit.

Les deux romans, au niveau aussi bien thématique que structural, mettent en évidence les phénomènes de répétition et de dédoublement, une répétition qui est elle-même productrice d'altérité, voire de nouveauté. En répétant l'auteur ne dit jamais la même chose, ni même l'inverse, mais autre chose, autrement.

La Chouette aveugle contient une profusion de thèmes et de motifs, d'emprunts et d'images, intimement mêlés, qui font éclater la linéarité du texte et le pourvoient d'une force textuelle qui le rend inépuisable. La pratique intertextuelle ne se imite pas à une étude de sources mais montre un espace hybride, offrant des possibilités de significations infinies. Toutes ces relations procurent au lecteur le plaisir d'un échange avec la mémoire en lui permettant de retrouver la trace d'un autre texte.

III.5. Le miroir autotextuel :

Parallèlement à l'intertextualité, on peut parler de l'autotextualité, c'est-à-dire les rapports intertextuels entre les textes du même auteur. Si l'écriture hédayatienne dans *La Chouette aveugle* est tissée de répétitions internes au roman

et si elle garde en elle la mémoire d'autres textes, il s'établit aussi des échos entre cette œuvre et certaines autres œuvres d'Hedayat. Observer la répétition du point de vue de l'intratextualité permet en effet de percevoir l'ensemble des retours dans l'œuvre et d'en saisir la portée. Les thèmes que nous avons abordés dans le chapitre précédent ne figurent pas seulement dans *La Chouette aveugle,* mais également dans d'autres textes d'Hedayat. Le ressassement déborde ainsi du livre et relève de l'œuvre entière.

En effet lorsque la ressemblance des situations narratives, des scènes et des motifs similaires nous semble remarquable d'un récit à l'autre, malgré les différences diégétiques ou textuelles, nous pourrons nous demander dans quelle mesure l'écriture de l'auteur est marquée par ses écrits passés et porte ses écrits futurs et s'il s'agit des thèmes privilégiés intrinsèquement liés à l'imagination et de la créativité de l'auteur.

Nous allons examiner les motifs répétés entre *La Chouette aveugle* et *Enterré vivant*[266]afin de montrer comment le ressassement est un élément qui s'étend d'une œuvre à l'autre.

Nous insistons sur le fait que les citations intratextuelles requièrent une participation active de la part du lecteur, dans la mesure où elles font appel à sa culture littéraire et à sa connaissance de l'œuvre entière.

Nous allons voir comment l'autotextualité se manifeste clairement dans la genèse de deux récits et de deux façons : elle apparaît tout d'abord dans le scénario d'ensemble et elle traverse ensuite le récit entier dans les détails.

***La chouette aveugle* et *Enterré vivant* :**

À l'intérieur de l'ensemble des œuvres d'Hedayat, un dialogue particulier se tisse entre *Enterré vivant* (abrév. *EV*) et *La Chouette aveugle.*

Enterré vivant raconte le récit d'un narrateur dans un état de transe proche de la folie et qui attend la mort « qui ne vient pas et qui ne veut même pas venir » (p.31) et décide donc de se suicider. Le narrateur raconte qu'il se sépare sans raison d'une jeune fille dont il venait de faire la connaissance. Il déchire ensuite les

[266] Sadegh HEDAYAT, *Enterré vivant* [1986], traduit du persan par Derayeh Derakhshesh, José Corti, 1993.

photos de ses parents en déclarant qu'il n'a aucun attachement pour eux. Attiré « par le magnétisme de la mort » (p.52), il tente différentes manières pour tomber malade et mourir pour retrouver « un bonheur » mais sans résultat. Il décide alors d'avaler les cachets d'opium pour se laisser aller à la mort.

Ces deux récits d'Hedayat se situent dans la sphère de la réécriture (retour explicite des scènes) et de l'intertextualité (les liens thématiques). L'entrecroisement, la dépendance et les jeux d'échos entre les deux textes, les composantes de la narration comme les notions de point de vue, de voix, de mode et de temporalité sont parmi les éléments identiques dans les deux textes.

Le point de départ de notre réflexion est le titre même du récit *Enterré vivant*, qui met en avant le thème dominant de cette œuvre aussi bien que de *La Chouette aveugle*. La métaphore « enterré vivant » cristallise d'emblée deux dynamiques de la répétition : la production intertextuelle et la récurrence intratextuelle. Elle vient de Nerval et se déploie dans *La Chouette aveugle* :

> peur de voir mon lit se changer en une pierre tombale, pivoter sur ses charnières, m'enterrer et verrouiller ses dents en marbre, terreur panique à l'idée qu'il étoufferait ma voix : j'aurais beau crier personne ne viendrait à mon secours...(p.154)

Enterré vivant est une nouvelle qui enregistre les changement de l'état physique et psychologique d'un homme que rien ne rattache plus au monde et à l'humanité. On retrouve dans le récit une vision du monde répétée, fondée sur la présence obsessionnelle de la mort. Le narrateur, un personnage en proie au désarroi, s'enfonce progressivement dans une solitude profonde comme un enterré vivant. Angoissé, il met fin à ses jours. On peut dire que ce livre est aussi en quelque sorte le lieu de naissance de l'écrivain. On y trouve les traces d'un suicidé et la solitude d'un être victime de l'absurdité de la vie. L'épigraphe « Extraits des notes d'un fou » et la phrase finale : « Ces notes se trouvaient avec un paquet de feuilles, dans le tiroir de sa table, mais lui-même était retombé dans son lit ; il avait oublié de respirer. » (p.76), cherchent à créer un effet réaliste, veulent insinuer dans l'esprit du lecteur l'idée qu'il s'agit d'un document objectif.

Les correspondances abondent entre ce texte et *La Chouette aveugle*. Les passages s'interpellent régulièrement. Il s'agit parfois de redire la même scène autrement, mais les modulations ne modifient guère le fond de l'évocation. Un

même élément traverse les deux textes, prend une autre forme de sorte qu'il n'est plus tout à fait le même, ni tout à fait un autre. On y retrouve la variation, la transformation du même, son prolongement, ou simplement sa face cachée : tout n'est pas dit la première fois, ou est trop peu dit. Il faut donc y revenir, le répéter mais autrement.

Le narrateur de *La Chouette aveugle* souffre autant de l'angoisse de la mort que de sa vie insensée. Il exprime d'ailleurs que : « Oui, l'idée d'une seconde vie m'effrayait et m'abattait » (p.151). Cette peur se traduit ainsi dans la bouche du narrateur de *Enterré vivant* pour qui la perspective d'une éternité aussi douloureuse que sa vie lui rend l'existence encore plus insupportable. Il raconte :

> Tout le monde craint la mort, moi, c'est ma vie obstinée qui me fait peur. (p.32)
>
> Il ajoute plus loin :
>
> J'avais peur de mon immortalité. (p.52)

Tandis qu'il regrette de ne pouvoir peindre afin de mettre en image ses hantises et de s'en libérer de cette façon, le narrateur de *La Chouette aveugle* trouve dans le dessin la seul moyen d'apaisement :

> Je regrettais de ne pas être artiste peintre ; le seul métier que j'aimais et qui me plaisait. Je croyais ne pouvoir trouver une certaine consolation que dans la peinture. (*EV*., p.40)
>
> Oui, une seule satisfaction me restait, une toute petite satisfaction : entre les quatre murs de ma chambre, je décorais des écritoires, j'occupais mon temps à cet amusement ridicule. (*CA*., p.28)

Accablé par cette frustration et isolé du reste du monde, le narrateur de *Enterré vivant* se réfugie dans son passé et son enfance pour retrouver les seuls moments d'oubli et d'insouciance. Le personnage qui permet de faire cette liaison est bien Galine, la nourrice :

> Quel caprice m'est passé par la tête ! Pendant que j'étais endormi, j'ai désiré redevenir enfant, que Galine soit à mon chevet ! Galine, ma bonne, qui me racontait des histoires en avalant sa salive. (p.33)

Le personnage de la nourrice dans *La Chouette aveugle* a également ce rôle d'intermédiaire entre l'existence douloureuse du narrateur et l'atmosphère douce de l'enfance. On peut lire ainsi :

> Ma nourrice au visage ridé et aux cheveux gris — celle de la garce également — était seule à venir s'asseoir à mon chevet, dans mon coin de chambre. Elle m'humectait le front d'eau fraîche et m'apportait des tisanes. Elle me parlait de mon enfance, de celle de l'autre. [...]. Ces récits me rajeunissaient et me rendaient mon âme d'enfant, évocateurs qu'ils étaient des souvenirs de cette époque lointaine. (p.106)

Un autre moyen pour éloigner la douleur est, comme nous avons vu dans le chapitre précédent, les moments d'oubli et de légèreté procuré par l'ivresse du vin et l'extase de l'opium. Ce recours à l'opium devient aussi une voie d'échappement à la souffrance de la mort dans *Enterré vivant* :

> J'avais lu que la mort par l'opium était beaucoup plus agréable que par un autre poison ; je voulais tomber malade et en prendre ensuite. (p.48)

Le narrateur de *Enterré vivant* se prépare ainsi à sa mort prochaine et dans un monde onirique et extravagant, il tente d'accéder à son univers intérieur. Dans ce monde insaisissable, le parcours n'est possible qu'à travers un regard à l'intérieur de soi. Pour cela, il faudra fermer les yeux et voir ce qui échappe à la vision extérieure :

> Quand je fermais les yeux pour me rendre à la mort, ces images surprenantes reparaissaient ; un cercle de volcans tournait sur lui-même, un mort flottait sur l'eau du fleuve, des yeux me regardaient de chaque côté. Maintenant je me rappelle bien, des figures folles et irritées m'attaquaient. (p.41)

La similitude de cet état avec l'état du narrateur dans *La Chouette aveugle* est remarquable :

> C'était lorsque je fermais les yeux que m'apparaissait mon univers authentique. Cette fantasmagorie vivait de sa vie propre. A son gré, elle s'évanouissait, puis reprenait corps; ma volonté paraissait sans pouvoir sur elle. Mais cela non plus n'est pas certain. Les images qui se formaient ainsi devant moi n'étaient pas celles des songes ordinaires : je n'étais pas encore la proie du sommeil. (pp.110-111)

Le regard est un des thèmes essentiels dans *La Chouette aveugle*. Ce regard est lié au motif du miroir qui est un autre moyen de percevoir l'intériorité et la face cachée du narrateur. En se dévoilant devant le miroir, le narrateur tourne en dérision les masques qui couvrent le vrai visage de l'homme :

> J'allai, ensuite, me regarder dans le miroir. [...] je gonflais les joues, je relevais ma barbe et la divisais en deux poignées que je tordais; je faisais des grimaces. A quelles expressions grotesques et terribles se prêtaient mes traits! Je pouvais ainsi voir à nu tous les fantômes, toutes les faces ridicules, horribles, inconcevables qui se cachaient au fond de moi. (pp.170-171)

Le regard et le miroir sont aussi présents dans l'*Enterré vivant* et remplissent la même vocation. Le passage cité ci-dessus nous ramène directement vers cet extrait de l'*Enterré vivant* :

> Lorsque je me regarde dans la glace, je me moque de moi-même ; mon visage me paraît si inconnu, si étranger et si drôle... (p.70)

Ce qui est répété dans les deux récits, c'est une vision commune du monde. Les deux textes insistent sur le nihilisme de l'existence, « le sentiment partout exprimé d'étouffement, la disproportion du monde avec l'homme, la difficulté d'aboutir, l'inaccessible, l'insaisissable, la terreur d'un homme entre les quatre murs de sa chambre, que paralyse à l'avance l'inévitable approche de l'ennemi. Cette incertitude, cette inaptitude à la vie, cette impuissance » (p.14), sont les thèmes dominants dans *l'Enterré vivant* comme l'exprime la traductrice Derayeh Derakhshesh dans l'introduction du livre, thèmes que l'on a analysés dans *La Chouette aveugle*. Les thèmes sont en effet limités en nombre mais inépuisables. Hedayat a envie d'aller plus loin dans *La Chouette aveugle,* de creuser encore ces images.

Enterré vivant comme *La Chouette aveugle* est un roman des contradictions, histoire de vie et de mort, de lumière et d'obscurité, de présent et de passé, de céleste et de terrestre, de rêve et de réalité. Le rêve est le seul moyen de creuser la vie intérieure et de délivrer des sentiments complexes. Le thème de la mort se révèle donc comme un motif, ou mieux comme une hantise qui court dans les pages. Les procédés itératifs dans les deux romans créent une certaine

continuité dans les deux textes. Paradoxalement et en même temps ces phénomènes répétitifs mettent en relief l'idée d'altérité et de différence, vu que la répétition est productive de changement et marque une certaine volonté de la part de l'auteur de changer quelque chose.

Epilogue : Jean-Christophe Bailly explique ainsi la répétition : « Le paradoxe de la répétition, c'est en fait de combiner un travail de finition formelle avec une exigence infinie. Le verbe inexistant que nous tend la répétition depuis sa sphère obstinée, c'est le verbe *infinir* : la répétition infinit le texte, ouvre l'écoute à l'infinition du sens qui se donne pourtant dans une forme finie »[267].

Notre analyse de la poétique et de la thématique de la répétition nous a montré en quelque sorte ce paradoxe. Nous avons vu les différentes formes de la répétition qui se combinent et créent des rythmes et des effets différents dans l'écriture. Nous avons analysé ensuite les thèmes dominants du récit qui se répètent parfois jusqu'à « l'épuisement »[268].

La répétition dans *La Chouette aveugle* « infinit » le texte. Le texte prend et reprend un thème et l'épuise. Dans l'interminable recommencement de ce mouvement de mise au dehors des mots, il y aurait donc l'idée d'une forme qui dirait tout le désir refoulé qui fait retour, insiste et se répète. Nous irons donc à l'écoute de ce sens caché dans la troisième partie de notre travail.

---

[267] Jean-Christophe BAILLY, « Reprise, répétition, réécriture », in *La Littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, textes réunis par Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Interférence, 2008, p.17.

[268] Selon l'expression de Dominique RABATE, in *Vers une littérature de l'épuisement,* José Corti, 2004.

Troisième partie : Le ressassement et l’expression de la folie

Chapitre I : La répétition et l'expression des profondeurs

Nous avons évoqué à maintes reprises, dans ce travail, les sens du verbe répéter : redire, exprimer à nouveau une idée, recommencer, reproduire ce qui a déjà été dit, fait et produit, etc. En allant plus loin vers les origines du mot « répéter », nous rencontrons cette définition citée dans le *Dictionnaire des notions philosophiques* :

> En allemand comme en français, l'étymologie du terme renvoie, non à une simple reproduction dans le temps, mais à l'action d'aller chercher (*holen, petere*) à nouveau.[269]

L'action de répéter aurait comme objectif de retrouver quelque chose de caché, de rechercher l'origine, la source d'un fait ou d'un dit. De ce point de vue, si répéter c'est tenter de retourner vers la source, ressasser c'est la recherche lancinante de la genèse. Eric Benoît explique qu'étymologiquement ressasser signifie faire repasser au « sas », c'est-à-dire par le tamis (TLF). Par extension ressasser, c'est donc : « faire repasser par le sas ou le tamis de l'esprit, de la parole, du texte, pour retenir des éléments toujours plus fins, jusqu'à l'infinitésimal, jusqu'au mot qui serait le *fin* mot »[270]. L'enjeu du ressassement est par conséquent lié à la question de l'origine du mot.

C'est ainsi que la répétition occupe une place considérable parmi les concepts et les thèmes qui préoccupent aussi bien les philosophes (Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze, ...)[271]que les psychanalystes (Freud, Lacan, ...) qui sont, chacun à sa manière, à la recherche de la provenance, de la naissance, de la racine et du sens de la répétition.

Au cours des deux premières parties de notre travail, nous avons constaté combien la répétition est imposante dans *La Chouette aveugle*. L'insistance sur le retour récurrent des personnages, du temps et de l'espace, de certains thèmes, de propositions et de mots, revêt une dimension obsessionnelle. Le narrateur tente de retrouver l'origine de sa blessure, de ses plaies « qui rongent l'âme », de ces maux

---

[269] Sylvain AUROUX (sous la direction), *Les Notions philosophiques : Dictionnaire,* tome II, *op.cit.,* p.2235.
[270]Eric BENOÎT, « Sas (la parole en exil) », in *Ecritures du ressassement*, *op. cit.,* p.23.
[271] Voir par exemple : S. KIERKEGAARD, *La Reprise* [1843], Flammarion, Coll. Garnier Flammarion, 1990 ; F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* [1871], Christian Bourgeois, 1991 ; G. DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, 1968.

« dont on ne peut s'ouvrir à personne » (p.33). Il raconte dès le début du récit : « Je m'efforcerai d'écrire ce dont je me souviens, ce qui demeure présent à mon esprit de l'enchaînement des circonstances. Peut-être parviendrai-je à tirer une conclusion générale. » (p.24) Il se livre ainsi au « ressouvenir » et donc à la répétition qui est « une expression essentielle de « la réminiscence »[272], comme l'explique Kierkegaard dans *La Répétition, Essai de psychologie expérimentale* qui ajoute par la suite que :

> La répétition et le ressouvenir représentent le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se souvient a été, c'est une répétition en arrière. En revanche, on se souvient de la véritable répétition en allant vers l'avant[273].

Le narrateur relate une expérience énigmatique dans le passé, ponctuée d'hallucinations, de fantasmes, et de troubles dans une parole récurrente pour essayer de retrouver l'origine de ses maux. L'aventure de l'écriture se trouve ainsi liée à la quête incessante d'un objet innommable qui se dérobe. L'impossibilité de dépasser l'angoisse que cette expérience implique engendre à son tour une compulsion de répétitions qui alimente l'écriture, en même temps cette répétition devient le parcours choisi par le narrateur pour mettre en mot la blessure intérieure et pour la comprendre dans l'idée de s'en libérer. Mais, à la fin du récit, cette douleur n'est pas surmontée et le narrateur s'engloutit progressivement dans le tourbillon d'un ressassement infini.

D'autre part, le lecteur qui est invité à lire et à relire ce texte à l'écriture circulaire, traversé par le ressassement, entreprend ce parcours mouvementé, se perd dans la dispersion tournoyante et ressent la répétition comme une forme obsessionnelle, voire symptomatique, reflétant le malaise profond du personnage. Il suit l'empreinte d'une écriture qui d'une part remonte vers son origine et trace le mouvement de sa production, et de l'autre, s'expose à reconnaître les traces d'une mémoire qui le ramène au plus profond de l'être.

Cette répétition construit la dynamique même de l'écriture et constitue le principe créateur du récit. Mais il nous faut maintenant interroger ce qui motive

---

[272] SØREN KIERKEGAARD, *La Répétition, Essai de psychologie expérimentale*, Rivages Poche, Coll. Petite Bibliothèque, 2003, p.29.
[273] *Ibid.*, p.30.

cette répétition incessante et ce mouvement inlassable consistant à reprendre toujours et toujours la même chose. Nous tenterons donc, à notre tour, de nous approcher de l'origine de la répétition.

Avec la critique thématique, on est resté au niveau du texte et des métaphores obsédantes qui reflètent l'être du sujet mais avec l'approche psychanalytique, nous prenons le personnage (en tant qu'objet formel ou romanesque) pour un objet clinique.

Les grands thèmes que nous avons pu relever dans le roman dont la mort, l'angoisse, la peur, la maladie, les rêves obscurs, autour desquels est construite l'écriture se manifestent et s'intensifient dans la répétition qui est associée à la manifestation d'un mal-être, d'une perte, d'un deuil, d'un manque, d'un échec ou d'une traumatisme. Il peut s'agir de ce que Freud définit comme « la compulsion de répétition ». Nous avons donc décidé de nous appuyer sur une critique de type psychanalytique pour approfondir notre réflexion sur le ressassement, car nous pensons comme Jean Bellemin-Noël que :

> Lire la fiction avec le regard de la psychanalyse permet à la fois d'offrir aux textes une autre dimension et d'observer l'écriture dans sa genèse et son fonctionnement.[274]

Cette approche psychanalytique est pour nous un outil supplémentaire pour étudier la répétition. Une précision s'impose également à cette étape de notre travail. Dans la partie précédente de notre étude, nous nous sommes fondée sur la démarche d'une critique thématique tandis que dans cette partie nous nous recourons à une critique psychanalytique. Dans *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, l'auteur explique d'abord les points de convergences entre ces deux démarches critiques : « même attention privilégiée aux images ; même désir de dépasser le sens manifeste des textes ; même recours à une lecture transversale des œuvres, qui permet des rapprochements, et fait apparaître, par analogie, des figures et schémas dominants »[275]. Il décrit ensuite les points de désaccord entre ces deux critiques sur la relation entre le créateur et l'œuvre et écrit : « La psychanalyse tend à faire de celle-ci [l'œuvre] un complexe de signes renvoyant à

[274] Jean BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, PUF, Coll. Que sais-je, 1995 (1978), p. 121.
[275] Daniel BERGEZ et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire, op.cit.*, p.124.

une situation psychique antérieure »[276] et c'est pour cela que les critiques tels que Bachelard refusent la critique psychanalytique et sont contre le rattachement d'une image à sa genèse et son antériorité et préfèrent « la saisir dans sa naissance et la vivre dans son devenir »[277].

D'autres critiques, comme Pierre Bayard, évoquent davantage la parenté de ces deux méthodes critiques. Dans l'introduction du livre *Lire avec Freud pour Jean Bellemin-Noël,* Pierre Bayard écrit :

> L'influence de la critique thématique a été en effet considérable dans le développement des lectures freudiennes, par le type de relation au monde et aux textes qu'elle a su privilégier, et, paradoxalement, par une distance prudente qu'elle a su toujours garder avec la conceptualité freudienne.[278]

Dans notre recherche sur la répétition nous avons adopté ce point de vue et nous pensons que ces deux approches sont complémentaires ; chaque approche pourra apporter un nouveau regard et nous permettre de maîtriser mieux le concept de la répétition. Dans l'approche que nous avons choisie et que nous allons développer dans les pages qui suivent, nous restons d'ailleurs proche de la critique thématique : nous tenterons d'analyser les réseaux d'associations thématiques et les formes réitérées obsédantes pour les interpréter selon certains schémas psychanalytiques.

Nous entreprendrons en premier lieu de poser le cadre, d'expliquer les théories psychanalytiques de l'analyse du texte et de préciser notre point de vue. Nous avons aussi jugé intéressant de voir rapidement la présence de la psychanalyse en littérature à travers le parcours de Freud dont nous avons utilisé les théories comme support de notre recherche et aussi de survoler les différentes approches critiques fondées sur la psychanalyse. En nous fondant sur les théories de Freud, nous tenterons dans le deuxième chapitre d'expliquer la compulsion de répétition dans le texte et d'éclairer l'origine des retours obsédants dans *La Chouette aveugle*. Dans le troisième chapitre nous aborderons les fantasmes

[276] *Ibid*.
[277] *Ibid.*
[278] Pierre BAYARD (sous la direction), *Lire avec Freud pour Jean Bellemin-Noël*, PUF, Coll. Ecriture, 1998, p.7.

originaires qui nous permettent de comprendre les mécanismes énigmatiques et cachés de cette compulsion de répétition dans le texte.

I.1. Répétition en psychanalyse : un bref aperçu

Ecrire à propos de la répétition dans la psychanalyse implique un travail de recherche à part entière car cette notion est à la base de nombreuses théories psychanalytiques. Dans le *Dictionnaire international de la psychanalyse*, nous trouvons cette définition élémentaire pour la répétition qui dévoile d'emblée sa complexité:

> Processus typique de l'expression psychique inconsciente, la répétition conduit le sujet à réitérer systématiquement certaines expériences, pensées, idées ou représentations, avec une régularité variable et une réelle fixité[279].

Surgie de l'inconscient[280], la répétition mettrait en évidence les traces d'une relation dialectique entre la pulsion (de mort ou de vie) et l'objet de cette pulsion, avec ses transformations, son articulation particulière avec un traumatisme, mais aussi avec ce qui est au-delà du trauma comme par exemple le vide ou l'absence. Certains psychanalystes tentent ainsi de retrouver la cause (traumatique, physiologique, circonstancielle ou autre) de la répétition et de voir comment cette répétition pourrait avoir sa racine dans les souvenirs vécus dont le sujet n'a plus conscience. La répétition pourrait être aussi bien l'expression d'un désir que d'un mal-être profond. Selon Freud, par exemple, l'enfant répète un jeu et cette répétition qui provoque le retour du déjà-connu est source d'apaisement, de plaisir et de satisfaction tandis que chez l'adulte cette source de plaisir devient source d'angoisse.

---

[279] Alain de MIJOLLA (sous la direction), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Calmann-Lévy, 2002, p. 1444.

[280] Nous pouvons définir l'inconscient d'une manière simple comme un mode de fonctionnement de notre psyché qui maintient à l'écart de la conscience certains épisodes de notre passé que nous refoulons mais qui nous hantent. Ces épisodes refoulés se manifestent parfois sous une autre forme, méconnaissable, comme par exemple un rêve. (*cf.* DORON Roland, PAROT Françoise, [dir.], *Dictionnaire de psychologie*, PUF, 2007 [1991].

Freud a émis l'idée que la répétition et les compulsions sont des concepts très proches. La répétition est en effet une des dimensions fondamentales de l'inconscient dans sa doctrine. La théorie des pulsions inconscientes est liée à la compulsion de répétition où les pulsions de mort mettraient l'automatisme de répétition en action dans le sens où elles tendent à ramener l'organisme à un état antérieur, avant que la tension soit survenue et à lui faire obtenir un état de stabilité. La notion de « compulsion de répétition » chez Freud prend de plus en plus d'ampleur au cours de sa réflexion et il consacre en 1914 une étude intitulée *Remémoration, répétition, perlaboration*[281] à ce sujet. Il approfondit sa réflexion dans *Au-delà du principe de plaisir*[282] en expliquant entre autres que la répétition d'une souffrance produit une force pulsionnelle qui traduit l'impossibilité d'échapper à un mouvement de retour en arrière, que son contenu soit ou non déplaisant.

Jacques Lacan étudie également la notion de répétition et la place parmi les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Lacan reconnaît une répétition liée à la pulsion de mort, mais selon lui, dans ce phénomène, il ne s'agit pas seulement de la répétition compulsive des expériences traumatiques qui n'ont jamais produit du plaisir. Lacan pense surtout à la dimension d'effacement, propre à la pure forme de la répétition. Nous répétons donc un événement pour l'effacer. Lacan observe que « la répétition inconsciente n'est jamais une répétition au sens usuel de reproduction de l'identique : la répétition est ce mouvement, ou mieux cette pulsion, qui sous-entend la recherche d'un objet, d'une chose (*das Ding*) toujours située au-delà de telle ou telle chose particulière et, de ce fait même, impossible à atteindre »[283]. La répétition, explique Lacan, dépasse la dialectique du besoin et inversement, ce qu'elle vise, c'est le nouveau qui assure l'aliénation même du sens.

L'objectif de ce très bref aperçu était de signaler l'importance de « la répétition » en psychanalyse et de souligner que, de même que le dualisme entre la jouissance et la souffrance, la contrainte de répétition ne fait pas l'unanimité parmi

---

[281] S. FREUD, « Remémoration, répétition et perlaboration » (1914), in *Œuvres complètes,* Volume XII, PUF, 2005, pp. 187-196.

[282] S. FREUD, « Au-delà du principe du plaisir » (1920), trad. Dr. S. Jankélévitch dans *Essais de psychanalyse*, Payot, 1968.

[283] Elisabeth ROUDINESCO ; Michel PLON, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, 1997, p.897.

les psychanalystes et suscite des interprétations diverses. Nous nous appuyons surtout sur la théorie freudienne pour analyser la répétition dans *La Chouette aveugle* pour deux faits: premièrement, Hedayat connaissait le travail de Freud et ses théories psychanalytiques et deuxièmement nous nous sommes inspirée d'une approche critique qui se fonde principalement sur les pensées de Freud pour les analyses des textes littéraires. Nous allons donc développer ces deux axes de réflexion.

I.2. Hedayat et Freud :

Dans l'approche textanalytique que nous avons choisie pour étudier le roman et que nous allons développer plus loin, l'auteur d'une œuvre littéraire avec son discours conscient ou inconscient est mis hors-jeu, mais cela ne nous empêche pas de signaler la connaissance qu'Hedayat avait de la psychanalyse et surtout des théories de Freud et d'émettre l'hypothèse qu'il connaissait éventuellement l'effet de son discours dans ses écritures. C'est principalement M.F. Farzaneh, le disciple proche et l'ami d'Hedayat qui nous informe sur ce sujet dans *Rencontres avec Sadegh Hedayat*[284].

Lors d'une rencontre avec Hedayat où la question de l'homosexualité est abordée, Frazaneh engage cette conversation avec lui :

> -Avez-vous des livres qui traitent de ce sujet ? Lui demandais-je timidement ?
> -Des livres ? Par où commencer ? Par Freud? Par Hirschfield? Par Kraff-Ebing? Par qui ? Par quoi ? Je n'en sais fichtre rien ! Mais à ta place, je commencerais par Freud, par l'*Introduction à la psychanalyse*. (p.67)

Hedayat revient souvent sur la psychanalyse et incite M. F. Farzaneh à lire les œuvres de Freud. M. F. Farzaneh raconte également cet échange avec Hedayat où il développe son avis sur Freud et montre son intérêt pour ses œuvres :

> -Dis-moi, as-tu terminé le Freud que je t'avais prêté ?
> -Oui, j'ai lu l'*Introduction à la psychanalyse* et je viens de découvrir *La Science des rêves* à la bibliothèque de Droit.
> -A mon avis, c'est un des plus intéressant de Freud.

---

[284] M.F. FARZANEH, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation,* José Corti, 1993.

-Pourquoi dites-vous ça ?
-Tout ce qu'il a fait en se basant sur l'observation est formidable. Par contre je l'apprécie moins dans ses théories systématiques. L'observation est la base de la science, alors que le système, tous les systèmes, qu'ils soient dans le cadre religieux ou laïque, font barrage au progrès.
-Quelle est l'importance de Freud pour vous ?
-Il introduit une lucidité sans précédent, c'est pourquoi il est combattu par l'Eglise, par les superstitieux.
-Par les communistes aussi, n'est-ce pas ?
-Le système !...Je te conseille de lire, une fois que tu auras terminé ce que tu as en cours, bien entendu, *La psychologie de la vie quotidienne*, tu en auras des révélations insoupçonnées. (p.143)

M. F. Farzaneh rapporte aussi que c'est Hedayat qui a corrigé la traduction du livre *Le rêve et son interprétation* de Freud qu'il avait traduit.

Hormis ces témoignages, nous ne disposons malheureusement pas d'écrits ou d'essais où Hedayat développe ses idées et ses connaissances en psychanalyse. Quelques citations révèlent qu'Hedayat connaissait certaines théories psychanalytiques. Dans une conversation où Farzaneh insiste pour avoir des commentaires sur la signification de quelques scènes dans *La Chouette aveugle*, Hedayat parle par exemple de la « Transposition »[285](dans le texte original, il utilise ce mot en français) :

-Votre amour dura combien de temps ?
- Deux ans, deux années durant.
-Vingt-quatre mois ?
-Merde alors ! Voilà qu'il veut déchiffrer l'énigme de *La Chouette aveugle* ! Et, comme un enfant qui tire la langue : -Oui, oui ! Vingt-quatre mois, comme le nombre 24 dans *La Chouette*...24 heures, 24 chahi, 2 Rials et un Abassi, vingt-quatre mois...
J'étais ravi de ma découverte, c'était le moment de continuer à poser des questions.
-Y a-t-il d'autres clés pour comprendre *La Chouette aveugle* ?
-Et comment ? C'en est plein ! Mais tout le monde lit distraitement. Surtout en ce qui concerne *La Chouette aveugle*. Pourtant, c'est ce que j'ai fait de plus clair. Il n'y a rien d'extraordinaire dedans. Mais voit-on ? *J'ai surtout fais des transpositions.* [...]
Par exemple l'incident du vase de Rhagès. Je l'avais vécu dans d'autres circonstances. (pp.305-306)

---

[285] La transposition est dérivée de l'*Entstellung*, ou la déformation, chez Freud. Voir à ce propos l'article de John PIER, « Symbolisation freudienne et intertextualité », *Semen*, 09, Texte, lecture, interprétation, 1994, [En ligne], mis en ligne le 31 mai 2007. URL : http://semen.revues.org/document3054.html.

C'est au terme de cette conversation qu'Hedayat propose à M. F. Farzaneh de lire *Le Double et Don juan* d'Otto Rank pour mieux comprendre *La Chouette aveugle*[286].

Ces lectures ont certainement influencé Hedayat comme toute autre lecture. Cette connaissance a pu amener Hedayat à renforcer certaines de ses thématiques déjà présentes dans ses écrits, comme les rêves traumatisants, la souffrance, les refoulements, les fantasmes, etc.[287]et sans doute était-il conscient de l'effet produit par ses écrits sur le lecteur. Son travail littéraire l'a conduit à découvrir certaines lois du psychisme et il a parfois utilisé les formulations liées aux conflits psychiques qui s'apparentent aux formulations freudiennes.

Nous allons analyser *La Chouette aveugle* d'Hedayat comme la parole délirante, non d'un auteur dont on ignore la vie privée, mais comme le discours d'un sujet-narrateur, comme le matériel clinique d'une énonciation qui se dévoile progressivement. Il s'agit d'écouter les souffrances psychiques d'un narrateur à travers l'organisation de son discours marqué par la répétition.

La répétition en tant que figure de style montre l'aspect extérieur du discours, et peut être également considérée comme un phénomène qui nous conduit dans les profondeurs du sujet, ici le narrateur. A la manière de Freud, nous nous intéressons donc à une stratégie d'écoute que François Roustang explique de la sorte dans un chapitre de son livre sur le style de Freud :

> L'analyste qui écoute ne s'intéresse pas à la syntaxe, à la manière dont les mots sont reliés entre eux pour suggérer un sens, mais aux mots eux-mêmes, et tout autant à leurs positions respectives ; la proximité, la distance, les intervalles tenant lieu de liaisons fondamentales que la syntaxe est faite le plus souvent pour voiler. On pourrait dire à la limite que la syntaxe est du côté des processus secondaires, tandis que la parataxe serait du côté des processus primaires[288].

Pour comprendre la répétition, il nous faudra donc une écoute particulière du texte pour un style particulier que François Migeot définit ainsi :

[286] Voir le chapitre sur le double dans la première partie de la présente étude.
[287] En regardant les autres œuvres d'Hedayat, nous constatons que le thème de la folie occupe une place considérable. Dans *Trois gouttes de sang*, l'histoire se passe dans une maison des aliénés, ou *L'enterré vivant* a comme sous-titre, « Extraits des notes d'un fou ».
[288] François ROUSTANG, *Elle ne le lâche plus*, Editions de Minuit, 1980, p.41.

> Ce style d'écoute (flottante), ce style de discours (associatif) ont pour caractéristique commune de rompre la linéarité discursive, de rompre sa diachronie, son élaboration liée aux processus secondaires, pour y créer des liens de type parataxique susceptibles de permettre aux processus primaires de jouer[289].

F. Migeot ajoute ensuite qu'il y a une ressemblance considérable entre cette écoute psychanalytique et la lecture que requiert l'œuvre littéraire, à l'«égard à sa *littérarité* ». Si la littérature met en scène le travail de l'inconscient, les figures de style pourraient être imposées par le « voisinage avec le travail des processus inconscients »[290].

Nous allons ainsi nous mettre à l'écoute « flottante » de la répétition qui se construit dans le déficit de la construction et qui est à ce titre, la marque d'une pensée désancrée et erratique.

I.3. La psychanalyse du texte littéraire :

La psychanalyse touche la littérature principalement au début du XXe siècle. Ce contact ouvre un nouvel espace dans la critique littéraire. La psychanalyse dépasse alors le champ médical et accède à une théorisation générale du psychisme. Etant donné que Freud est un des pionniers qui s'intéresse à cet échange, nous allons souligner la problématique freudienne dans ce domaine et voir comment il définit la relation entre l'inconscient et la création littéraire et l'effet de cette création sur le lecteur.

Freud considère l'œuvre littéraire comme un champ d'expérimentation très étendu. Dans ses théories psychanalytiques, il fait rapidement appel à la littérature. Pour un de ses concepts « le complexe d'Œdipe », il associe l'*Œdipe-roi* de Sophocle et *Hamlet* de Shakespeare à l'analyse de ses patients et de lui-même et ne cesse d'intégrer par la suite d'autres œuvres littéraires. Sa première étude dans ce domaine s'intitule *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* (1907). Dans cet ouvrage Freud dote tout d'abord l'écrivain et le poète d'une

[289] François MIGEOT, « La Question de l'interprétation dans la psychanalyse textuelle », in *Interprétation, évaluation*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 582, Les Belles-Lettres, 1995, pp.17-18.
[290] *Ibid.*, p.87.

capacité à l'intuition favorisant un accès direct à des phénomènes inconscients. Il écrit :

> Lorsqu'ils [poètes] font rêver les personnages façonnés par leur fantaisie, ils se conforment à l'expérience quotidienne selon laquelle le penser et le ressentiment des hommes se poursuivent jusque dans le sommeil et ils ne cherchent rien d'autre qu'à dépeindre les états d'âme de leurs héros au moyen de leurs rêves. Mais ce sont de précieux alliés que les poètes et l'on doit attacher grand prix à leur témoignage car ils savent toujours une foule de choses entre ciel et terre dont notre sagesse d'école ne peut encore rien rêver[291].

Dans sa lecture de l'œuvre de Jensen, Freud poursuit ses analyses dans *L'Interprétation des rêves* et parle de sa thèse sur l'homologie entre l'œuvre littéraire et le rêve, tous deux résultant d'un travail d'élaboration du matériau psychique. Il ne soumet à l'examen que le récit du rêve et le replace dans l'ensemble de l'œuvre pour retrouver à travers les fantasmes et les délires du protagoniste, Norbert Hanold, ses désirs ignorés et refoulés. Freud démontre de cette façon que les rêves « sont interprétables malgré leur apparente absurdité »[292] et qu'on peut trouver un contenu latent dans leur contenu manifeste.

Selon Freud, chaque œuvre littéraire est le produit de l'imagination, du fantasme et donc d'une impulsion. Ce sont principalement les rêves éveillés qui fournissent le matériau de l'œuvre. Il explique :

> Ils [les rêves éveillés] sont la matière première (*Rohmaterial*) de la production poétique, car, à partir de ses rêves éveillés, le poète (*Dichter)* fait, par certaines transformations, déguisements et renoncements, les situations qu'il introduit dans ses nouvelles, romans et pièces de théâtre[293].

Le rêve est la porte d'entrée dans la dynamique inconsciente. Pour un analyste, il s'agit de comprendre à travers les analyses des rêves comment l'écrivain transmet une écriture inconsciente.

---

[291] Sigmund FREUD, « Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen » (1907), in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, volume VIII : 1906-1908, PUF, 2007, p.44.
[292] Jean BELLEMIN-NOËL, *La Psychanalyse du texte littéraire : Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Nathan, Coll.128, 1996, p.52.
[293] Sigmund FREUD, *Introduction à la psychanalyse* [1916], Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 1966, p.96.

Freud analyse également l'écriture du refoulement à partir d'un motif dominant ou central dans un texte. En guise d'exemple, il analyse *L'homme au sable* de Hoffmann. Il relève l'importance du thème des yeux et du regard dans ce texte : le personnage de l'enfant croit à la légende de l'homme qui arrache les yeux des enfants. Il pense qu'un marchand de lunettes est cet homme et il reconnaît en lui la figure d'un avocat avec qui son père effectue les opérations alchimiques et fabrique la poupée automate Olympia qui a des yeux vivants dans un corps rigide. Dans les yeux arrachés, Freud retrouve le fantasme de castration. Il se réfère aussi à l'angoisse de cette répétition de l'identique (yeux/regard) et à ses effets de mise en abyme qui en découlent.

Dans ses travaux, Freud s'intéresse aussi au lecteur. Il s'interroge sur l'effet produit par l'œuvre sur le lecteur. Celui-ci n'est pas en position de déchiffrer l'inconscient du texte, mais le texte déclenche chez lui un plaisir qui se prolonge dans la libération de forces plus profondes que Freud nomme « jouissance ».

La réflexion de Freud dans le domaine de la littérature ne se borne pas à ces quelques exemples et il n'est pas le seul à avoir effectué des travaux visant à l'interprétation psychanalytique des œuvres littéraires, mais il est évident que sa curiosité et ses idées novatrices l'ont conduit à faire de grandes découvertes dans ce domaine, ce qui a ouvert la voie à beaucoup d'autres psychanalystes ou critiques littéraires qui s'intéressaient à cette approche.

La rencontre de la psychanalyse et de la littérature donne naissance à différentes approches critiques pour l'analyse des œuvres littéraires. La psychobiographie étudie les influences inconscientes que la vie d'un écrivain exerce sur son œuvre. Cette approche s'intéresse à l'histoire de la vie, à la personnalité, à l'enfance, aux difficultés personnelles que l'auteur d'une œuvre rencontre durant sa vie et aux traits symptomatiques et pathologiques qui en découlent. Marie Bonaparte, disciple de Freud, entreprend par exemple la lecture des œuvres d'Edgar Poe[294], en s'appuyant sur la conception freudienne du rêve, et elle fait surgir grâce à cette lecture deux figures, celle de la mère de Poe (morte prématurément) et celle de sa femme, Virginia, morte jeune, elle aussi ; ces deux

---

[294] Marie BONAPARTE, *Edgar Poe, étude psychanalytique*, Denoël, 1933.

événements sont susceptibles d'expliquer la névrose de Poe, notamment autour de la nécrophilie.

René Laforgue utilise une perspective clinique pour décrire la maladie de Baudelaire à travers ses poèmes des *Fleurs du mal*[295] et Jean Delay s'appuyant sur les observations et les confidences de Gide cherche à déterminer les conditions de possibilité de sa création artistique[296]. Un autre psychobiographe psychanalyste, Jean Laplanche s'intéresse aussi à la folie et cherche les signes de reconnaissance de la future folie de Hölderlin dans ses textes d'où il tire la figure du Père qui est à l'origine de la schizophrénie de l'auteur d'*Hypérion*[297].

C'est Dominique Fernandez qui a défini le concept de « psychobiographie » dans *L'Echec de Pavese* (1968). D. Fernandez applique ce concept à toutes les formes de création artistique comme l'écriture, la peinture, la musique. Il consacre ainsi une partie de son livre à des études sur Proust, mais aussi sur Michel-Ange et Mozart. Fernandez dans son *Introduction à la psychobiographie*[298] reprend les enjeux et les principes de la psychobiographie d'une perspective critique. Ainsi la psychobiographie doit étudier l'interaction entre l'homme et l'œuvre, et leur unité saisie dans ses motivations inconscientes. Mais à la personne du créateur d'une œuvre on n'a accès que par l'œuvre même.

La psychocritique proposée par Charles Mauron est une autre approche importante. Charles Mauron s'intéresse aux structures inconscientes de l'œuvre et n'évoque la biographie que pour affirmer ses idées. Il reconstruit, à partir de l'œuvre, une figure de l'écrivain et tente de repérer les métaphores obsédantes dans son texte et de les interpréter. Par ce repérage, il essaie de définir ainsi un champ de forces inconscientes qui a orienté le travail de l'auteur. Ce champ de forces est souvent lié au passé infantile de l'individu qui l'a profondément marqué, et qu'il cherche à revivre dans des situations réelles au cours de sa vie. CH.Mauron écrit :

---

[295] René LAFORGUE, *L'Echec de Baudelaire : étude psychanalytique*, Denoël, 1931.
[296]Jean DELAY, *La Jeunesse d'André Gide*, 2 vol., Gallimard, 1956-1957.
[297] Jean LAPLANCHE, *Hölderlin et la question du père*, PUF, 1961.
[298] Dominique FERNANDEZ, « Introduction à la psychobiographie », in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, Gallimard, Printemps 1970.

> La psychocritique se sait partielle. Elle veut s'intégrer et non se substituer à une critique totale. [...] la psychocritique prétend accroître notre intelligence des œuvres littéraires simplement en découvrant dans les textes des faits et des relations demeurées jusqu'ici inaperçus ou insuffisamment perçus et dont la personnalité inconsciente de l'écrivain serait la source.[299]

L'association libre des pensées est à la base de la méthode de Mauron qui, avec la superposition des œuvres les unes aux autres, arrive à révéler des relations intertextuelles inédites et passées inaperçues. La superposition n'est évidemment pas une comparaison, car celle-ci porte, selon Mauron, sur des contenus conscients et volontaires, relevant par conséquent du ressort de la critique classique. Une superposition doit altérer et troubler les contenus conscients de chaque texte superposé, et c'est cela qui pourra faire apparaître des relations plus ou moins inconscientes.

A travers l'œuvre du même écrivain cette méthode cherche comment se répètent et se modifient les réseaux, groupements ou structures révélés. On s'aperçoit vite que ces structures dessinent des figures et des situations souvent dramatiques. Cette opération permet de mettre à l'épreuve à partir de la vie de l'auteur l'interprétation du mythe personnel et de la personnalité inconsciente de l'écrivain. Mauron se propose de « contrôler » ce mythe personnel en comparant l'œuvre et la vie vécue par le « Moi social » de l'auteur.

Marcelle Morini définit ainsi la force de l'approche psychocritique de Mauron :

> La force de Mauron est de ne pas masquer derrière une loi-vérité universelle, des conflits qu'il s'obstine à analyser dans leur singularité, même s'ils rencontrent une idéologie générale(et, qui plus est, psychanalytique). Il y a une éthique de Mauron qui refuse de faire de personnages ou d'auteurs, des emblèmes de concepts analytiques définissant l'humain général[300].

Jean Bellemin-Noël reconnaît le progrès considérable de cette méthode dans l'analyse du texte mais lui reproche d'avoir « trop le souci d'adapter celle-ci [la psychanalyse] à son projet au lieu d'adapter et d'y plier sa propre démarche. Il y

---

[299] Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythes personnel : introduction à la psychocritique*, José Corti, 1988 (1963), p. 13.
[300] Daniel BERGEZ et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, *op.cit.*, p.108.

a d'abord le cercle vicieux consistant à reconstituer à partir de l'œuvre entière une figure de l'écrivain qui sert dans la suite à éclairer cette même œuvre, si bien que l'induction et la déduction sont en tourniquet et perdent toute fécondité »[301].

J. Bellemin-Noël passe ainsi de l'analyse de l'auteur en tant que personne souffrante à l'analyse des œuvres en tant que sujets, elles-mêmes, d'analyse. « Telle est la base de la méthode intitulée textanalyse », dit Bellemin-Noël qui évoque le texte « défini comme un ensemble cohérent, limité, fermé, commençant par un titre, s'achevant sur un point final et dépourvu de contexte (auteur, autres ouvrages) »[302]. L'origine de la parole inconsciente est donc le texte lui-même sans référence à l'auteur ni à ses autres œuvres. J. Bellemin-Noël précise qu'un « inconscient du texte, ne signifie pas que le texte a un inconscient » mais que « l'inconscient est dans le texte comme événement et avènement »[303].

La textanalyse trouve aussi son origine dans la pratique freudienne et essaie de rester attachée au texte même : « il n'y a plus lieu de se demander si ce désir à l'œuvre est celui de l'écrivain, celui du narrateur, celui du héros, celui du lecteur/ou du critique : le seul responsable, le seul qui puisse répondre, le seul assujetti à cette production dont il est le producteur et le produit, le seul titulaire de ce qui s'effectue dans ce discours en tant qu'il devient objet d'un parcours, c'est le texte même comme *force nouant une écriture-lecture* »,[304]écrit Jean Bellemin-Noël qui propose cette analyse et à la place de l'expression « inconscient du texte », préfère utiliser « le travail inconscient du texte ». Il justifie son choix de la sorte :

> cela me permet, 1° d'échapper au reproche de chosifier un processus potentiel, 2° de ne pas prêter à croire qu'il existerait une réalité autonome « sous » le texte que la lecture ferait surgir alors que par le fait cette lecture doit constituer une réseau de sens « avec » les mots du texte.[305]

[301] Jean BELLEMIN-NOËL, *La Psychanalyse du texte littéraire : Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud, op.cit.*, p.21.
[302] *Ibid.*, p.69.
[303] Jean BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, p.193.
[304] Jean BELLEMIN-NOËL, *Interlignes : Essais de textanalyse*, Presses universitaires de Lille, Coll. Objet, 1988, p.24.
[305] *Ibid.*, p.23.

Or, tout texte est travaillé par des forces inconscientes non seulement repérables mais à décrire aussi. C'est la tâche de la critique, de reconstruire ce discours qui est le discours du désir (un noyau de fantasme) et cela « sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que nous apportent ses autres œuvres».[306]Dans cette perspective la lecture devient un acte de création : le lecteur co-écrit le texte de l'écrivain en se mettant à l'écoute du texte. En effet, tout comme dans l'analyse, un transfert, ou pour mieux dire un auto-transfert surgit entre le texte et le lecteur. Le lecteur perçoit ou recrée en soi progressivement des fantasmes, des stades et des figures répertoriés par la doctrine de la psychanalyse.

La critique psychanalytique est comme la psychanalyse en mouvement. Il existe également d'autres orientations comme les approches de Serge Doubrovsky qui recourt au terme de « psycholecture » ou de Julia Kristeva et sa « sémanalyse ». Doubrovsky s'intéresse aux structures inconscientes et conscientes dans l'extrême singularité du texte. Ses démarches critiques « se distinguent des lectures thématiques, dans la mesure où elles visent le refoulé et non l'implicite et où l'inconscient garde sa charge de sexualité infantile »[307]. Julia Kristeva réunit sémiologie et psychanalyse et considère le texte comme lieu où se rejoignent les signes et les pulsions, « comme lieu de la *signifiance*, ce travail infini du signifiant qui n'est pas le produit d'un sujet inconscient »[308]. En se fondant sur la psychanalyse freudienne, elle analyse la disposition des pulsions dans un texte en se référant au symbolique qui est du domaine de la signification.

Dans notre travail, nous avons essayé de ne pas perdre de vue la triangulation littéraire : l'auteur et la création du texte, le lecteur et la réception du texte, le critique et l'analyse du texte. La communication du texte repose sur l'imbrication des significations entre ces trois axes, chaque position impliquant l'effet du travail d'écriture sur soi et sur les autres partenaires, physiquement absents dans une communication différée. Cette étude privilégie cependant le volet de la production à travers l'étude du texte, sans toutefois recourir aux sources

[306] Jean BELLEMIN-NOËL, *La Psychanalyse du texte littéraire, op. cit.*, p. 75.
[307] Daniel BERGEZ et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire, op.cit.*, p.110.
[308] Fabrice THUMEREL, *La Critique littéraire*, Armand Colin, Coll. Cursus, 1998, p.159.

biographiques. Pour cette raison nous recourrons à la méthode textanalytique et aux points de vue de Jean Bellemin-Noël.

Notre approche est donc une sorte d'« écoute flottante » du texte : il s'agit de se laisser impressionner par les émotions qui affluent dans le texte, de se concentrer sur les effets produits, ce qui est accessible à tout lecteur qui offre à sa manière un regard sur l'autre et sur les processus inconscients de l'autre. Le plaisir de la lecture fonctionne en partie sur cette méconnaissance partielle de l'inconscient. François Migeot dans une étude consacrée à Sartre, intitulée *La nausée, le mal de père,* exprime ainsi cette idée :

> C'est donc au fil du texte librement écouté que naîtront, entre ses mots sur ses mots, les mots de l'analyse. [...] En effet, c'est en quête de sa propre consistance dans l'écoute rédigeante du texte source que l'écriture critique s'élabore[309].

Nous proposons de considérer l'approche textanalytique des scènes de *La Chouette aveugle* comme un outil permettant d'aller plus loin dans leur interprétation. Nous sommes de l'avis de Pierre Bayard qui affirme :

> La preuve de la textanalyse (ce qui est autre chose que sa vérité) est sa commodité d'utilisation. Il est peu de textes, pour peu qu'on connaisse un minimum de psychanalyse, et a fortiori quand on en connaît beaucoup, qui ne laissent apparaître tout un champ de forces secrètes, derrière des évidences bruyantes, mais tout autant derrière des détails incompréhensibles. Et peu de méthodes nous ont autant rendus attentifs au détail du texte, à ses traits stylistiques les plus minuscules[310].

Toutefois est-il admissible de prétendre étudier le travail de l'inconscient dans un texte et d'en donner des interprétations qui ne soient perturbées ou influencées par nos propres résistances inconscientes ? Même en s'en tenant à une analyse dite psychologique, qui recourt en fait à des concepts issus du champ psychanalytique, le doute persiste et la question du savoir, du détournement du savoir, et du contre-transfert au sens large du terme reste sans réponse précise. Jean Charmille le dit : dans une telle approche, « il ne s'agit pas tant de dévoiler

---

[309] Pierre BAYARD (sous la direction), *Lire avec Freud pour Jean Bellemin-Noël, op. cit.*, p.88.
[310] *Ibid.,* p.6.

quelque chose de non su que de se constituer comme interprète de ce qui insiste, au moment même où se donne l'étrangeté ».[311]

Nous ne nous intéressons pas par exemple directement à la pratique clinique liée à la dépression ou à d'autres pathologies car nous n'avons pas de base scientifique et ce sujet dépasse notre travail, mais au texte romanesque et au retentissement sur le lecteur des sensations à tonalité dépressive. Ou encore, nous pensons à un effet de folie comme on parle de l'effet du réel dans un roman.

Or, il n'y a pas une autre réalité autonome sous le texte, il y a un réseau de sens que l'association des mots pourrait nous révéler. Notre recherche s'effectue ainsi dans un va-et-vient entre théorie et texte, une relation à double sens dans laquelle il ne s'agit pas d'appliquer une grille d'interprétation qui irait à l'encontre de l'esprit dans lequel nous avons travaillé.

Nous nous sommes parfois fondée sur la théorie pour étayer des intuitions nées de rencontres inattendues avec les signifiants et les symptômes des textes, et d'autres fois nous sommes partie d'intuitions théoriques inspirées par des lectures pour en déceler des manifestations concrètes dans le labyrinthe du texte. Ce sont là des rencontres qui ne sont pas le fruit du hasard, même si elles revêtent parfois l'allure de coïncidences.

Si nous pensons parfois que la psychanalyse ne nous a pas forcément apporté de réponses définitives pour comprendre certains phénomènes, elle nous a indiqué de nombreuses pistes de recherches stimulantes et parfois inattendues. De ces différents outils d'analyse nous avons tenté de faire ressortir quelques idées quant à la façon de lire le texte complexe de *La Chouette aveugle*.

En tant que lecteur, nous pensons que la plongée du narrateur dans sa propre intériorité est une plongée dans l'inconscient. Cet inconscient se manifeste à travers le cheminement et la structure du récit marqué par le ressassement.

---

[311] Jean CHARMOILLE, « Le mystère du verbe », in *Interprétation, évaluation*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 582, Les Belles-Lettres, 1995, pp.17-18.

I.4. L'emprise de la folie :

L'intitulé de cette partie de notre travail étant l'expression de la folie, nous allons définir notre approche de la folie. Voici la définition élémentaire du *Dictionnaire de psychanalyse* :

> La folie est l'*autre* de la raison, mais un autre dont le rapport à celle-ci varie selon les époques. La folie peut être un autre qui conteste la raison à l'intérieur d'elle-même. Elle peut être encore ce visage de ténèbres, cette certitude de mort, cette bête de désir, que la raison s'efforce de vaincre mais sur lesquels il n'y a pas de victoire définitive[312].

Dans cette définition, un point attire d'emblée notre attention : l'opposition entre la folie et la raison s'inscrit dans l'opposition entre le Même et l'Autre. L'altérité est ainsi au cœur d'un sujet qui ne se reconnaît qu'en passant par l'Autre, c'est-à-dire qu'il y a folie lorsque le sujet est étranger à lui-même. La définition paraît ambiguë car très relative et elle peut être définie sous différents angles. Un autre point nous interpelle dans cette citation, celui que démontre également Michel Foucault dans L'*Histoire de la folie à l'âge classique*[313]: la folie est définie de différentes façons selon les époques. D'autre part, dans l'histoire de la psychanalyse, la folie n'acquiert pas une définition précise et le concept de maladie mentale ne recouvre pas purement et simplement celui de la folie.

La notion de folie est également liée à la création littéraire. On parle des fous mais aussi des « fous littéraires »[314]. Cette expression est attribuée d'une part aux auteurs considérés comme fous et elle a son origine dans le mythe du rapport entre le génie et la folie (comme pour Nerval ou Artaud). Les Romantiques (tel Nodier) comparent souvent le fou au poète ou au rêveur. Le fou serait donc un rêveur qui ne réussirait pas à émerger de son rêve.

D'autre part, cette expression concerne les écrivains qui parlent de la folie dans leurs textes sans être considérés eux-mêmes comme « fous ». Peut-on ainsi dire qu'Hedayat fait partie des « fous littéraires », c'est-à-dire des auteurs « qui mettent en scène la folie (*Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *Le Ravissement de Lol*

---

312 Alphonse de WAELHENS, « Folie », in *Dictionnaire de psychanalyse, op. cit.*, p.205.
313 Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Coll. Tel, 1985 (1972).
314 Jean-Jacques LECERCLE, « Fous littéraires », in *Dictionnaire de psychanalyse, op. cit.,* p.220.

V. Stein de Marguerite Duras) ?»[315] Hedayat annonce lui-même qu'il maîtrise parfaitement l'écriture de *La Chouette aveugle*, et qu'il n'y a aucun rapport entre lui et le narrateur du roman, un être perturbé racontant ses délires et ses hallucinations, aliéné et qui sombre progressivement dans la folie.

Jean Bellemin-Noël parle de la folie comme de l'avènement d'un délire littéraire et il explique que :

> la folie, c'est l'indicible, ce qu'aucune langue ne peut par principe prendre en charge. Sauf analogiquement. Car le délire est la mise en mots de bribes fantasmatiques ; il repose sur la situation contradictoire suivante, proche de celle du rêve, à quelques nuances près.[316]

C'est dire que le langage de la folie est un discours de fiction, une organisation réfléchie, une forme particulière qui a recours à plusieurs artifices et arrangements de contenus, et peut reconstituer l'univers détraqué et troublé d'une conscience. Ainsi la folie se décèle-t-elle par les thèmes et aussi par l'organisation du discours. J. Bellemin-Noël écrit ensuite :

> Il va de soi que le délire ressemble à une forme paroxystique du discours dit « poétique » et que « l'onirique » leur sert de dénominateur commun (tel que Freud le décrit dans *Traumdentung*). On s'attend donc à ce que l'*activité littéraire* puisse légitimement concurrencer le *discours de la folie*.[317]

Nous allons donc voir comment Hedayat suit les « règles » du langage et de l'écriture de la folie, les règles qui ne sont pas définies d'emblée mais qui constituent l'effet de folie dans le texte. Pour cela, nous allons d'abord revenir sur le narrateur du roman[318] et son discours et nous nous pencherons par la suite sur les éléments importants dans l'écriture qui organisent l'univers fantasmagorique du récit. Nous essaierons de déchiffrer la folie à la manière de Freud tout en insistant sur le fait que tout ce qui sera analysé relève simplement de l'écriture et ne concerne que l'être du narrateur, personnage de fiction construit par l'auteur.

En effet, le narrateur fait directement allusion à la folie quelquefois le long de l'histoire : le motif qu'il dessine toujours sur les écritoires et qu'il retrouve

---

[315] *Ibid.*
[316] Jean BELLEMIN-NOËL, « Fantasque Onuphrius », in *Romantisme*, Année 1973, Volume 3, Numéro 6, [pp.38-48], p.40.
[317] *Ibid.*
[318] Voir également le chapitre « La fabrique du personnage », dans la première partie de notre travail.

partout est l'œuvre « d'un artiste fou et maniaque » (p.158). Il raconte dans ses délires : « J'étais comme fou et je prenais plaisir à ma souffrance. C'était un plaisir surhumain, un plaisir que j'étais seul capable de supporter. « (p.168) ou encore : « j'assurais donc, inconsciemment, contraint par une ridicule folie, la persistance de telles expressions! » (p.171)

D'autres fois, il ne parle pas explicitement de la folie mais évoque de nombreuses fois sa « maladie » qui provoque la naissance d'un monde nouveau, une maladie qui affaiblit « l'esprit », qui lui inspire des idées bizarres qu'il tente de retracer et d'écrire sur le papier.

I.5. Le narrateur et le Moi éclaté :

Nous avons parlé de la question du Même et de l'Autre en ce qui concerne la folie. Dans le discours de la folie, la question d'identité est en jeu. Le narrateur de *La Chouette aveugle* se décrit de la sorte :

> En ce moment même je doute de la pesanteur et de la stabilité des choses, des réalités les plus évidentes. Si je frappais du doigt le mortier de pierre qui est dans la cour, et si je lui demandais : « Es-tu stable et solide? » Je ne sais si je devrais le croire, au cas où il répondrait par l'affirmative.
> Suis-je un être autonome et doué d'individualité? Je l'ignore. Je viens de me regarder dans la glace. Je ne me suis pas reconnu. (p.83)

Le narrateur pratique une sorte d'introspection, analyse ses contradictions intimes, révèle ses craintes, ses tendances profondes, questionne son identité et son individualité. Cette introspection est décrite à travers quelques éléments comme l'inadaptation au monde extérieur « à l'écart de la vie tumultueuse des hommes » (p.27), par une douleur et une souffrance profonde et par un besoin dévorant d'amour. Il se met ainsi à la recherche de l'origine de sa blessure en évoquant ses états d'âme et les associations d'idées et de sentiments qui forment la trame de sa vie intérieure, se montrant perplexe de voir ses propres contradictions intimes.

Il sombre « dans la torpeur et dans l'inconscience » (p.76), désire entrer en communication avec le monde de l'esprit et soulever le voile qui dissimule l'univers véritable de son être. Cette recherche entraîne une sensation « délicieuse » et

« subtile », mais dévoile aussi les abîmes de l'être qui sont la source de terreurs indicibles. À se pencher ainsi sur lui-même, il sent vaciller sa raison. Il croit devenir fou. Horrifié, il voit les ruptures et les dédoublements de sa personnalité et une pluralité de moi qui le déchire.

La rupture se manifeste d'abord dans l'ambivalence qui frappe le récit et que nous avons démontrée à de nombreuses reprises dans notre travail. Nous avons repéré des ambivalences chaque fois qu'il y avait des contradictions et des oppositions dans la pensée et l'esprit du narrateur.

L'ambivalence en psychanalyse se définit comme l'existence simultanée des sentiments contradictoires envers un objet ou une personne, ou en d'autres termes la puissance d'attraction et de répulsion d'un Objet. Selon Freud l'opposition entre l'amour et la haine pour un Objet peut expliquer les particularités de la pensée obsessionnelle (les doutes, les compulsions). La pensée de Freud à ce sujet se résume ainsi dans *Le Dictionnaire international de la psychanalyse* :

> Pour Freud, ce terme, dans son sens général, désigne la présence chez un sujet d'un couple d'opposés pulsionnels de la même intensité ; il s'agit plus fréquemment de l'opposition amour-haine qui s'exprime particulièrement dans la névrose obsessionnelle et dans la mélancolie. En 1915, dans ses écrits métapsychologiques, il ajoute que c'est la perte de l'objet d'amour qui, par régression, fait apparaître le conflit ambivalentiel[319].

Le narrateur de *La Chouette aveugle* décrit en détail l'opposition qui affecte son être. Cette opposition est tellement intense qu'elle touche non seulement l'esprit, mais se traduit plus explicitement à travers une image très physique et très concrète du corps en « décomposition » pour montrer la vivacité et violence du conflit intérieur :

> non seulement mon être physique mais aussi mon âme se trouvait en perpétuelle opposition avec mon cœur, sans que pour autant ils s'accordassent entre eux. Je traversais une sorte de processus de désintégration, de putréfaction. Je pensais des choses auxquelles je ne pouvais moi-même croire [...]. J'étais une masse en décomposition : il me semblait bien l'avoir toujours été et devoir toujours rester tel — un mélange incongru, insolite. (p.112)

[319] Alain de MIJOLLA (sous la direction), *Dictionnaire international de la psychanalyse, op. cit.*, p. 61.

L’ambivalence se lit ainsi tout au long du récit à travers les scènes ou dans le langage[320]et surtout dans le rapport du narrateur avec la femme éthérée/la garce et dans l’affrontement entre mouvements tendres et haineux vis-à-vis d’elle. Regardons encore une fois la phrase où il raconte la scène de l’union avec la garce et où il décrit directement son sentiment d’ambivalence :

> Du fond du cœur je la détestais. Amour et haine ne faisaient plus qu'un [...]. La chair de ses bras noués autour de mon cou répandait une douce chaleur. Toute la haine que j'avais vouée à la garce s'était dissipée et j'aurais voulu mourir. (p.186)

Selon Freud, l’origine de la haine est plutôt dans la lutte du Moi pour l’autoconservation, c’est-à-dire que le sujet ressent la haine envers l’objet qui ne satisfait pas ses pulsions d’autoconservation. C’est au niveau de l’autoconservation que se trouverait l’origine du conflit d’ambivalence manifeste dans les troubles et les névroses.

Le conflit psychique est ainsi pensé comme un conflit entre la libido d’objet, celle qui vise un objet distinct du Moi (la femme dans *La Chouette aveugle*) mais également la libido narcissique, celle qui vise le Moi (le Moi du narrateur). Dans la question d’identité du narrateur, il est donc aussi important de définir son narcissisme. Le narcissisme pour la psychanalyse comme pour le discours courant désigne l’amour que le sujet se porte à lui-même. Freud dans *Pour introduire le narcissisme* (1914) définit le narcissisme comme une structure permanente sous la forme de l’Idéal-du-Moi et explique que dans un état premier le sujet éprouve un sentiment de la totalité et de toute puissance et par la suite il cède une part aux objets du monde extérieur. Si l’objet d’amour est décevant, le sujet a tendance à leur retirer son amour pour le faire refluer sur le Moi. Il continue également d’investir sa libido sur les objets du monde extérieur qui seront idéalisés. La conséquence de la perte de l’idéal dans ce cas, est donc la souffrance. Face à cela, il faut obtenir une satisfaction réelle, ce qui implique de différer le plaisir, ou de maintenir l’illusion de la toute-puissance, au prix du refus de la réalité.

D’après cette définition, nous pouvons dire que le narrateur de *La Chouette aveugle* est un être touché par les troubles narcissiques. C’est un être isolé,

[320] Voir la deuxième partie de notre étude « La poétique du ressassement ».

abandonné par ses parents, qui se croit supérieur aux autres. Dans sa vie, le miroir qui reflète son image « revêt une bien plus grande importance que le monde de la canaille qui, lui, m'est complètement étranger », dit-t-il. (p.87). Il cherche l'amour de la femme avec qui il a « une vague ressemblance », mais rejeté par elle et souffrant de cette blessure, s'invente un monde imaginaire où la femme éthérée, surgie d'un motif dessiné, devient son objet idéal. Elle appartient à un monde merveilleux, étrange et enchanté qui s'oppose au monde naturel. Même dans cette illusion, les yeux de la femme ont la fonction du miroir. Le narrateur est fasciné par ces yeux immenses et démesurés parce qu'ils reflètent l'aventure de sa vie (comme l'eau dans le mythe du narcisse, fascinante mais dangereuse). La souffrance du narrateur atteint son paroxysme, lorsque cet objet d'amour halluciné (la femme éthérée) disparaît.

Nous retrouvons ainsi dans *La Chouette aveugle*, le narcissisme que Michel Jeanneret voit dans l'œuvre de Nerval :

> Le moi absorbe les êtres et les choses à l'intérieur de sa vision subjective, et y épanche son image, multipliée à l'infini. Or ce mouvement d'appropriation entraîne lui-même l'opération opposée, centrifuge [...]. Dès le moment où toute frontière entre le moi et le monde étant levée, le noyau individuel se propage, la concentration peut aussi s'inverser en son contraire, l'expansion. Et c'est alors l'impression de fractionnement, de dilatation, de dérive.[321]

Le narrateur de *La Chouette aveugle* se cherche également à travers autrui. Il se penche sur lui-même et il est captif du cercle narcissique. La hantise du double que nous avons étudiée est certainement en rapport avec ce processus de prolifération : « Partout, j'aperçois mes ombres, multipliées à l'infini... » (p.82), dit-il.

Ce grandissement se traduit par la suite par le narcissisme qui est fondamentalement une illusion, l'illusion de la toute-puissance qui naît chez un être en raison de sa totale impuissance, illusion nécessaire cependant, car elle est la seule solution pour continuer à vivre pour échapper aux angoisses qui détruisent inévitablement un psychisme qui n'est pas en état de les affronter. Le narrateur de *La Chouette aveugle* exprime ce sentiment ainsi :

---

[321] Michel JEANNERET, « Narcisse, Prométhée, Pygmalion. Trois figures de la folie selon Nerval », in *Romantisme*, Année 1979, Volume 9, Numéro 24, pp.111-118 (pp.112-113)

> C'est alors que je compris ma supériorité, ma supériorité sur la canaille, sur la nature, sur les dieux; ces dieux nés de la sensualité des hommes. J'étais devenu dieu, j'étais même plus grand que les autres dieux; je sentais passer en moi un courant d'éternité et d'infini. (p.169)

Face à la souffrance, le besoin d'écrire s'impose comme une nécessité vitale pour le narrateur. Comment l'écriture peut-elle être ainsi l'enjeu d'une question de vie ou de mort et relever dès lors d'une expérience conflictuelle pour le sujet qui s'y livre, même si c'est finalement une certaine expansion de l'être qui est recherchée ?

Le narrateur confie les tourments que lui inflige la vie parmi les êtres qui ne lui ressemblent pas et son désir de s'isoler et de se connaître dans les lignes qu'il trace :

> En effet, la pratique de la vie m'a révélé le gouffre abyssal qui me sépare des autres : j'ai compris que je dois, autant que possible, me taire et garder pour moi ce que je pense. Si, maintenant, je me suis décidé à écrire, c'est uniquement pour me faire connaître de mon ombre — mon ombre qui se penche sur le mur, et qui semble dévorer les lignes que je trace. (p.25)

Le narrateur répète à plusieurs reprises qu'il écrit par le « besoin d'écrire » comme s'il s'agissait d'une fonction naturelle, d'une certitude, d'une nécessité vitale. La nécessité intime d'écrire pour restaurer un équilibre psychique apparent, une maîtrise de soi qui permet au narrateur de se vider de ses délires qui le hantent, tout en donnant vie à des personnages qui seront ses doubles. D'autre part, il n'écrit que pour son ombre. L'ombre est une forme insaisissable, ce qui lui donne ce caractère d'inquiétante étrangeté et elle est en même temps familière. Une extériorité fichée au cœur de l'intimité que Freud appelle la Chose. La Chose n'est pas une représentation mais un vide autour duquel s'organisent les passages pulsionnels et gravitent les représentations. L'ombre est la mémoire amnésique animée de forces obscures, un point source d'où émerge le processus d'écriture. Le narrateur parle de son ombre comme d'une part d'inconnu en lui qui fait de lui un inconnu à lui-même, toujours autre pour lui-même, une altérité.

Les fantasmes du narrateur cheminent ainsi avec l'écriture, une écriture du fantasme, une production de soi dans le langage. La constitution du narrateur s'effectue donc dans et par l'écriture.

Le narrateur n'est pas seulement un homme qui délire et qui sombre dans la folie, il est un homme qui se regarde et s'analyse et qui écrit ses états d'âme et donc il effectue un va et vient, sans cesse de l'inconscience à la conscience, « comme un homme qui rêve, qui sait qu'il rêve » (p.42), comme un rêveur qui aurait trouvé une porte dérobée pour sortir instantanément de son rêve, en tracer les souvenirs sur le papier, y retourner aussitôt. C'est là, la tension permanente du texte ressassé qui rend certaines images bouleversantes, dérangeantes, parfois d'autant plus troublantes qu'existe au cœur de ce trouble une conscience veilleuse, un esprit toujours aux aguets. Le narrateur écrit ces sentiments d'étrangeté, de persécution, de chaos intérieur et de folie.

Le regard sur le discours du narrateur, auquel il nous invite lui-même à travers ses mots, nous conduit à examiner l'univers du récit ou ce que nous appellerons « le matériel » de ce texte qui révèle les profondeurs et l'intériorité de l'être car le ressassement naît d'une lutte contre la résistance de cet univers intérieur qui trouble et qui se dérobe mais que l'écriture ramène à la surface du texte.

I.6. Le matériel du récit :

Nous avons choisi le mot « matériel » pour parler des rêves, des fantasmes et des souvenirs puisqu'il évoque pour nous en même temps le matériel psychique et le composant de l'univers du roman. Si nous nous efforçons de voir en quoi consiste le matériel du récit de *La Chouette aveugle*, nous constatons que le roman est gouverné en grande partie par la triple articulation du fantasme, du rêve et des souvenirs. Or, ce sont ce matériel et cet univers qui favorisent l'accès au monde intime de l'être. Dans la première partie du roman, il s'agit d'une « expérience » d'ordre métaphysique, « suggérée en rêve », d'une hallucination et des rêveries d'opium et dans la deuxième, d'un mélange de rêves nocturnes ou diurnes et de souvenirs qui sont pour la plupart les souvenirs d'enfance.

Bien que dans ce récit, la frontière entre les souvenirs, les fantasmes et les rêves ne soit pas toujours claire, nous avons jugé utile de les identifier et de les définir brièvement du point de vue psychanalytique pour mieux comprendre toute la dynamique que sous-entend l'écriture de *La Chouette aveugle*.

a. La dimension du souvenir :

Voici la définition que propose *Le Dictionnaire international de la psychanalyse* du « souvenir » :

> Le souvenir, qui n'est pas une notion d'origine psychanalytique, prend en psychanalyse le sens de représentation consciente du passé, suspecte d'être en partie illusoire parce que voilant la mémoire inconsciente, mais possédant néanmoins la valeur d'une évidence pour le moi trouvant à s'y confronter[322].

Cette définition insiste sur la composition hypothétique de ce qui est remémoré et le caractère sélectif de l'évocation des événements et des épisodes passés dans la conscience d'un individu. Selon Freud, dans notre conscience, nous n'avons pas souvent directement accès à un souvenir qui a été oublié ou clivé et c'est pour cela que le souvenir se trouve déplacé dans un symptôme et en particulier dans une sorte de symbole mnésique. Cette image mnésique inconsciente aspire toujours à devenir consciente et elle est parfois si intense sensoriellement qu'elle submerge la conscience sur un mode quasi hallucinatoire mais distinct de l'hallucination. Le souvenir est ainsi l'effet d'une sensation ou d'un ressentiment passé et un organisateur des « chaînes mnésiques »[323]et c'est précisément à partir de cette idée et de cette conception de la mémoire que Freud développe la théorie de l'analyse de l'association libre des idées pour comprendre les processus complexes du souvenir et de ce qui reste caché dans la mémoire. Pour parvenir à lever les refoulements, il faut donc retrouver les souvenirs à travers les associations libres, les rêves et la répétition de relations affectives dans le transfert. Freud écrit :

> On ne parvient à une explication qu'en pénétrant plus profondément dans le mécanisme de ces processus ; on se forme alors la représentation que deux forces psychiques participent à la survenue de ces souvenirs, dont l'une prend pour motif l'importance de l'expérience vécue pour vouloir s'en souvenir, tandis que l'autre – une résistance – répugne à cette mise en relief. Les deux forces agissent en sens opposé

[322] Alain de MIJOLLA (sous la direction), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 1617.
[323] *Ibid.*

ne se supprimant pas l'une l'autre ; on n'en arrive pas au point que l'un des motifs terrasse l'autre – avec ou sans dommages-, mais il survient un effet de compromis, à peu près analogue à la formation d'une résultante dans le parallélogramme des forces[324].

Dans *Remémoration, répétition et perlaboration*[325], Freud explique comment certaines personnes n'ont pas la capacité de se souvenir de leur passé et de communiquer leurs expériences par des mots. Ces souvenirs apparaissent alors sous la forme de comportements étranges et répétitifs. C'est ainsi que la compulsion de répétition remplace la « compulsion au souvenir », ce qui ouvre à une clinique centrée sur la perlaboration plus que sur la remémoration et à une conception de la mémoire centrée sur la construction plus que sur le souvenir. La répétition est donc liée à la résistance au point que « plus la résistance est grande, plus la remémoration sera largement remplacée par l'agir (la répétition)»[326].

Le caractère hallucinatoire de la réminiscence tient également du fait qu'elle supprime toute distance temporelle. Le sens n'est jamais donné car elle se perd dans un retour obsessionnel.

Si dans certains textes psychanalytiques, on compare le travail de construction ou de reconstruction du souvenir à la tâche d'archéologue, c'est parce que dans le ressouvenir, on essaie de restituer, à partir des indices ou des bribes de mémoire, une image fidèle de ce qui appartient au passé.

L'image du narrateur de *La Chouette aveugle* qui fouille dans son passé, en parallèle avec l'image du vase antique de Rhagès qu'il retrouve dans la fouille du cimetière lorsqu'il enterre la femme éthérée, est peut-être symbolique de ce mouvement. C'est à partir de cette découverte que le narrateur sombre dans l'inconscience, et qu'il commence à raconter ses souvenirs d'enfance. Il raconte :

au plus profond de moi, quelque chose de coupable faisait que j'éprouvais un bien-être singulier et irraisonné. Je comprenais que j'avais eu autrefois un compagnon de misère. Cet ancien décorateur, ce décorateur qui avait peint le vase, il y avait de cela des centaines et peut-être des milliers d'années, n'avait-il pas été mon compagnon de douleur? N'avait-il pas traversé les mêmes états d'âme que moi ? (p.73)

---

[324] S. FREUD, « Des souvenirs-couverture » (1899), in *Œuvres complètes*, Volume III, PUF, 1998 (1989), p.259.
[325] S. FRUD, « Remémoration, répétition et perlaboration » (1914), *op. cit.*, pp. 187-196.
[326] *Ibid.* p.191.

En effet, dans *La Chouette aveugle*, nous avons souvent affaire aux souvenirs du narrateur. Le roman ressemble à une sorte de monologue remémoratif. Le narrateur est conscient de son présent mais englué dans le passé. Le récit débute ainsi avec l'allusion du narrateur à ses mémoires :

> Cette scène me semble, tout à la fois, proche et lointaine. A vrai dire, je ne me souviens plus très bien. ... Je viens de me rappeler quelque chose. J'ai dit que je dois écrire mes mémoires. Pourtant, cet événement se produisit longtemps après, et n'a aucun rapport avec mon sujet... C'est à la suite de cela que je renonçai entièrement au dessin. (p.29)

Le narrateur se met à fouiller dans ses souvenirs qui ont du mal à émerger à sa conscience. Le travail semble d'autant plus difficile par lui que les souvenirs, les rêves et les délires se mêlent constamment dans son esprit et dans l'espace de l'écriture. L'écriture du ressassement traduit un aveu d'impuissance à se ressouvenir. Il est difficile pour le narrateur de mettre en mots les réminiscences qui recomposeraient son univers du passé, mais ce besoin d'écrire et cette pulsion du ressouvenir sont si intenses qu'au fil de la narration, le narrateur ne cherche plus ses souvenirs, mais les souvenirs viennent à lui. Il les met en mots, en histoire. Le déroulement de la dernière scène dans la première partie est très significatif. Ce ressouvenir génère l'écriture, cet état retrouvé de l'enfance engendre l'histoire :

> Ensuite, je sentis ma vie se dérouler à rebours. Successivement, j'éprouvais des états d'âme, je revoyais des souvenirs effacés, épurés, datant de mon enfance. Je faisais plus que les revoir; je les revivais, je les ressentais avec plénitude. D'une minute à l'autre, je devenais plus jeune, plus enfant. (p.76)

Cet état de régression le projette dans l'écriture. Il sent l'impulsion d'écrire, ne sait pas s'il y a le « moindre soupçon de réalité » dans ce qu'il écrit, car tout ce qui bouillonne dans sa tête « n'appartient qu'à l'instant présent et n'a ni heure, ni minute, ni date ». (p.84) Il décrit avec précision ses états d'âme dans ses souvenirs d'enfance effacés sans raconter nécessairement les souvenirs eux-mêmes. Le narrateur évoque à maintes reprises ce retour à rebours. La répétition est alors le langage privilégié du narrateur pour figurer ce nœud de souvenirs où s'enroule cet impossible à dire.

Le souvenir dégage une impression complexe, presque matérielle et en même temps ambiguë, à la fois physique comme si le narrateur se voyait enfant, et insaisissable. Il raconte :

> Je me souviens très bien. Il faisait nuit noire. Je demeurai quelques minutes sans connaissance. Je parlais tout seul, en attendant le sommeil. Je me sentais redevenu enfant; j'étais couché, dans mon berceau. (p.108)

Les souvenirs émergent et l'écriture va à la recherche de sensations, d'émotions, d'images très concrètes, presque palpables afin d'arriver au cœur de ce qui a été perdu au début. Le passé reste collé au présent :

> Il se peut que, depuis que tous les ponts sont coupés entre moi et le monde des vivants, ce soient les souvenirs du passé qui se matérialisent devant moi. (p.84)

A l'origine de l'écriture des souvenirs, il y a une perte. La quête des sensations du passé est donc parfois réussie mais souvent vouée à l'échec car le souvenir est lié à la souffrance. L'illusion des retrouvailles possibles dans le passé se détruit au fur et à mesure :

> Alors je me plongeai dans le souvenir de mes jours anciens. Et pourtant, ces réminiscences s'étaient écartées de moi, comme par magie. Elles vivaient entre elles d'une vie indépendante; je n'en étais que le spectateur lointain et misérable. Un gouffre profond s'était creusé entre elles et moi, mon cœur était vide et les broussailles avaient perdu leur parfum enchanteur de naguère. Les cyprès étaient séparés par de plus grands espaces, les collines plus arides. Celui que j'avais été n'existait plus et si je l'avais évoqué, si je lui avais parlé, il ne m'aurait pas entendu, il ne m'aurait pas compris. Il aurait eu le visage d'une ancienne connaissance, mais ce n'aurait pas été moi, même pas une fraction de moi. (pp.117-118)

Le narrateur parle des souvenirs d'enfance liés à l'Objet d'amour perdu. Il s'agit d'un cycle sans fin puisque dès qu'un événement éveille à nouveau le danger de la perte de l'Objet, le processus de la souffrance intérieure et du refoulement recommence. Il revit successivement la tristesse et la joie, les sentiments de plénitude et de frustration. Les souvenirs reprennent vie. Le travail de souvenir et le travail de l'écriture deviennent un travail de deuil. Le passé s'actualise dans l'écrasement de la perspective temporelle, par la perturbation dans le système du

temps. Le contenu émotif de la reviviscence passe par d'autres canaux que le signifié ; c'est ici la forme du discours qui dit l'affect. Très répétitif, il dit la charge émotive dans le poids du ressassement. Le narrateur raconte ainsi :

> Je brûlais d'évoquer le souvenir de mon enfance, mais lorsqu'il venait à moi et que je sentais sa présence, tout était aussi dur et aussi douloureux qu'à cette époque lointaine. (p.154)

Ce travail de figuration des souvenirs revient ainsi à maintes reprises dans le roman et traduit une répétition de la souffrance favorisée par la mise en place de la structure spéculaire du récit. La répétition réactive la douleur liée au passé qui revient sur le mode hallucinatoire ou onirique travailler l'écriture en train de se faire.

b. le matériel onirique :

Le rêve qui constitue également l'un des objets d'étude de la psychanalyse est une manifestation de l'inconscient, car il est une production propre du rêveur et ne provient pas d'une source étrangère : les rêves nous invitent à parcourir et à explorer la vérité la plus profonde de l'être humain, révèlent nos désirs cachés, nous interrogent sur nous-mêmes, développent nos fantasmes et nous font découvrir le chemin des émotions, comme la peur, l'angoisse, et nous plongent dans la connaissance complexe de soi et en même temps sont une issue aux pressions pulsionnelles.

Freud distingue trois catégories de rêves : « les rêves clairs » nés de la vie psychique consciente, « les rêves raisonnables » par leur intelligibilité mais surprenants par leur contenu, et « les rêves incohérents » et obscurs. Les deux dernières catégories sont plus déterminantes pour une analyse, car il s'y opère une substitution du contenu latent par un contenu manifeste : le contenu manifeste d'un rêve n'est en effet que la déformation des contenus latents, des pensées inconscientes. Le désir inconscient n'apparaît à la conscience que sous forme déguisée, sinon il est repéré par la censure qui continue à fonctionner de manière affaiblie, durant le sommeil.

Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud parle du rêve en tant que la « voie royale qui mène à la connaissance de l'Inconscient dans la vie psychique »[327]. Le rêve est réalisation des désirs non satisfaits, par un obstacle conscient ou par un refoulement non défini. Autrement dit, le rêve, c'est en quelque sorte le retour du refoulé qui prend racine dans les angoisses et les souffrances qui sont les expressions de la résistance et du conflit intérieur. La personne qui rêve régresse ainsi vers le psychisme. A ce niveau, le psychisme ne censure que partiellement ce conflit et n'autorise la satisfaction que sous une forme camouflée.

Par ailleurs le rêve utilise à titre de matériaux les restes diurnes, c'est-à-dire les événements ou les pensées produits réellement, mais son matériau privilégié est constitué par les souvenirs infantiles.

La logique du rêve est différente de la logique de la vie réelle ; c'est pourquoi il y a des bizarreries, des absurdités. La démarche de l'interprétation utilise toutes ces particularités et ces principes et se sert de l'association libre des idées pour comprendre le rêve et la pensée latente qui l'accompagne.

Hedayat avait bien perçu la puissance du rêve qui se fond à la réalité, conçu une véritable poétique du rêve et en a utilisé les données dans son roman comme processus de narration. Il semble reproduire consciemment ce que le travail du rêve accomplit inconsciemment, c'est-à-dire qu'il a déplacé des contenus voulus en substituts symboliques et voilés. Le narrateur de *La Chouette aveugle* établit une distinction entre le rêve nocturne et la rêverie diurne. Tout au début du livre, il parle d'un « songe inconciliable avec la réalité» (p.25) qu'il faudra pénétrer pour découvrir « le mystère » de son être. Il se sent envahi des rêves étranges, insolites, dont le sens et la cohérence lui échappent, parce qu'ils les croit issus d'un univers inconnu sur lequel il n'a pas de prise, un univers « dont la nature échappe à notre entendement et à nos sens » (p.24) et dont il ne réussit pas à interpréter les signes.

Le sommeil est donc pour lui une plongée dans l'inconscient. La plongée est le terme exact, car le narrateur a littéralement l'impression de descendre en lui-même en une sorte d'exploration des profondeurs. Il donne une somptueuse illustration de cette descente :

---

[327] S. FREUD, *L'Interprétation des rêves*, (1900), tr. fr. de L. Meyerson, PUF, 1967, p.517.

> Après m'être longtemps agité je finis par me tourner contre le mur. Je repliai les jambes, fermai les yeux et continuai à rêvasser. Fils composant ma destinée sombre, triste, terrible et délicieuse — lieux où la vie se mêle à la mort et où naissent des images déformées, lieux où d'antiques refoulements, des désirs confus, réprimés, ressuscitent en criant vengeance. Je me trouvai coupé de la nature et du monde sensible, prêt à me perdre dans le courant de l'éternité. (p.124)

Le narrateur raconte en détail le processus psychique qui se produit lors de ses rêves :

> Dès que mes paupières se fermaient, un monde flou prenait forme devant moi. Un monde dont j'étais le créateur et qui s'harmonisait avec mes idées et mes visions. En tout cas, il était bien plus réel et bien plus naturel que celui qui m'entourait quand j'étais éveillé. Le temps et l'espace devenaient alors inopérants, comme si mon imagination s'était trouvée soudain affranchie de toute contrainte. Toute une sensualité refoulée, conséquence de mes secrets besoins, provoquait, en se libérant dans mes rêves, l'apparition de formes et d'accidents invraisemblables, naturels pourtant. Aussi doutais-je de mon existence même, ayant perdu la notion de mon propre temps et de mon propre espace. Tout se passait comme si j'avais moi-même façonné tous mes songes et comme si j'en avais connu par avance l'exacte interprétation. (p.143)

L’étrangeté du rêve provient en effet d’un sentiment de confusion du seuil entre le songe et la réalité. Parler du rêve intervient en miroir, en abyme dans le récit du rêve. La vie et le rêve ne sont pas dans le prolongement l’un de l’autre, ils sont éprouvés par le narrateur comme deux réalités marquées par une dichotomie. Pour comprendre la signification d’un rêve, il faudra alors se fonder sur deux axes : tout rêve est réalisation de désir et il cache un contenu caché. La réalisation de ce contenu est donc possible au prix de transformations, de déguisements opérés par le travail du rêve, qui traduit le contenu latent en texte manifeste, ce qui donnera le récit du rêve.

Il existe un dynamisme du sommeil/rêve décrit à plusieurs reprises au cours du récit. Le narrateur se couche, dort, rêve, se réveille et parle de son rêve. Le rêve est un parcours. Les déplacements, ce sont ces allées et venues dans l'imaginaire. Plus précisément, c'est un parcours dans l'espace du dedans, de l’intérieur, vers le plus intime, le plus secret, le plus reculé de l'être, en direction de ce que le narrateur appelle « le plus profond de moi » (p.73).

L’ambivalence liée au rêve produit l’espérance d’une évasion mais le rêve procure souvent une sensation du gouffre, devient cauchemar, source de peur et d’angoisse, devient une force maléfique, il s’ouvre sur le néant, sur un inconnu terrifiant et préfigure les affres de la mort.

> Et la nuit, quand mon être flottait aux confins des deux mondes, avant de sombrer dans un sommeil profond et vide, je rêvais. En l'espace d'un clin d'oeil, je traversais toute une existence différente de la mienne. Je respirais un autre air, je partais très loin, comme pour me fuir moi-même ou changer ma destinée. C'était lorsque je fermais les yeux que m'apparaissait mon univers authentique. Cette fantasmagorie vivait de sa vie propre. A son gré, elle s'évanouissait, puis reprenait corps; ma volonté paraissait sans pouvoir sur elle. Mais cela non plus n'est pas certain. Les images qui se formaient ainsi devant moi n'étaient pas celles des songes ordinaires : je n'étais pas encore la proie du sommeil. Dans le calme et le silence, je les analysais, je les comparais. Il me semblait alors être resté jusque-là inconnu de moi-même. (pp.110-111)

Le travail onirique commence dès que le narrateur ferme les yeux, les images se forment, et puis le rêve organise ces images en scènes, il représente les choses comme actuelles. Il semble que le narrateur s’accroche à son rêve pour ne pas se réveiller et pour continuer son parcours intérieur, mais ce rêve fait en même temps une fissure dans l’apparente unité de son Moi. L’univers onirique remplace le Moi par un Moi profond étranger à lui-même, qu’il tente d’analyser en se confrontant à cet univers intime.

Il est également intéressant de faire une distinction entre le rêve et la rêverie d’opium. Les hallucinations causées par l’opium occupent une situation ambiguë. L’opium est un médium qui permet le contact avec le côté surnaturel de la vie. L'hallucination provoquée par la drogue est comme l'écriture un lieu d'expérimentation de soi.

Le narrateur parle de son expérience de l’opium, qui ressemble parfois à un témoignage. Il est observateur et observé. Les rêveries d’opium créent des représentations allégoriques de l’idéal, un état exceptionnel, le monde est puissant, avec des couleurs et une netteté particulières : « seule la fumée subtile de l'opium pouvait m'y aider et me procurer le calme de l'esprit » (p.74), dit le narrateur. Mais lorsqu’il sort de cet état, il y a les ténèbres, la souffrance, la vie ordinaire. Ces instants privilégiés sont passagers.

La première étape est la sensation d'une acuité supérieure des sens, mais à cette potentialité succèdent paradoxalement des hallucinations, c'est-à-dire des déformations et des transformations qui altèrent les formes particulières. La sensation prend le pas sur le concept. Le rêve se confond avec la réalité, le narrateur vit dans une réalisation hallucinatoire du désir.

La position narcissique du narrateur est restaurée par l'opium. Dans la souffrance le monde apparaît comme fini. La drogue, en supprimant les frontières entre les objets, réalise une vision onirique de l'environnement caractérisé par l'infini. Le bouleversement de la perception temporelle et des repères spatiaux donne à l'instant une infinitude. Le rapport du moi avec le monde devient le rapport du moi avec le miroir. Le Moi devient à son tour infini et éternel, le sujet s'imagine même Dieu.

Nous ne visons pas l'interprétation des rêves du narrateur un par un. Nous cherchons les forces pulsionnelles dans le rêve en les écoutant. Nous avons constaté que la plupart des rêves racontés sont traumatiques et répètent les mêmes éléments. Nous suivons la pensée de Freud qui remarque que les rêves de la névrose traumatique témoignent de l'incapacité de l'individu à canaliser les pulsions pour les amener ensuite à la libération. C'est à travers leur caractère répétitif que les rêves tentent alors la maîtrise rétroactive des pulsions, développées par l'angoisse qui est cause des troubles mentaux.

c. La structure du Fantasme :

Dans ses travaux Freud a utilisé le mot fantasme d'abord dans le sens courant (fantaisie ou imagination) et puis comme un concept qui désigne la vie imaginaire d'un sujet et la manière dont il se représente à lui-même son histoire ou l'histoire de ses origines. Il désigne sous le nom de « *Phantasien* », les rêves diurnes, fictions de toutes sortes que le sujet se raconte à l'état de veille. Nous nous fondons d'abord sur la définition de *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis pour comprendre mieux le sens du fantasme :

> Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. Le fantasme se présente sous des modalités diverses : fantasmes conscients ou rêves diurnes, fantasmes inconscients tels que l'analyse les découvre comme structures sous-jacentes à un contenu manifeste, fantasmes originaires[328].

Dans cette définition, on rencontre d'abord le mot « scénario » qui implique un récit, un déroulement, une succession de scènes, avec un auteur. Ensuite, il y a l'accomplissement du désir qui apparente le fantasme au rêve, au jeu de mots, à toutes les productions de l'inconscient qui dévoilent la prégnance du langage sur le sujet. Cependant le fantasme n'est texte qu'en partie ; il peut se formuler comme texte, sous la forme d'un énoncé insistant dans le discours du sujet. Le fantasme insiste souvent dans sa répétition.

Le fantasme est donc un processus spécifique de représentation ou de défense où se réunissent les idéaux, les narcissismes, les pulsions et les souvenirs. Il est donc le résultat d'une opération complexe et difficile d'accès. « Scénario, mise en scène, séquences d'image le fantasme est à la limite de représentation et de sa cause ; à la limite du texte et de sa production »[329], explique C.B. Clément. Le fantasme contient toutes les visions qui ne peuvent revenir et être supportées qu'à la condition d'être transformées et il réunit les instances ou les domaines (rêve et réalité) qui, en dehors de lui, sont disjoints.

C'est également là qu'on entend parler des scènes primitives et des fantasmes originaires qui nous intéressent particulièrement dans notre étude. Les fantasmes originaires sont communs à l'humanité, l'héritage des temps primitifs, ils transcendent le vécu individuel. Autrement dit, la communauté des humains partagerait une communauté de fantasmes comme séduction, castration, scène originaire, retour au sein maternel, etc., qui seraient « le fait d'une transmission phylogénétique »[330]. Par exemple, dans l'autoanalyse de Freud, la notion du fantasme est corrélative de la naissance du complexe d'Œdipe. Freud signale que ses sentiments d'amour pour sa mère et de jalousie envers son père sont des

---

[328] Jean LAPLANCHE, Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1994, p.152.
[329] C.B. CLEMENT, « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *in Langages*, Année 1973, Volume 8, Numéro 31, p.
[330] Yves PELICIER (Sous la direction), *Les Objets de la psychiatrie*, Coll. Dictionnaire de concepts, L'Esprit du temps, 1997, p.224.

sentiments qui sont communs à tous les enfants. Ces Fantasmes originaires se lisent également dans les représentations mythiques (comme *Œdipe Roi* de Sophocle) parce que ce sont les mêmes questions concernant l'origine qui s'y répètent.

En ce qui concerne *La Chouette aveugle*, les fantasmes sont évidemment ceux d'un discours imaginé librement par l'auteur. A travers les rêves et les discours ressassés du narrateur se lisent les fantasmes du narrateur à l'imagination « affranchie de toute contrainte » (p.143).

Nous avons choisi la textanalyse comme une méthode d'interprétation qui peut éclairer certaines questions que nous nous posons sur le ressassement et son origine et fournir les outils pour comprendre la structure répétitive de *La Chouette aveugle*.

Un tel univers romanesque et un tel matériel nous oblige en tant que lecteur à avoir recours à un décodage du langage apparent, pour remonter la trame des signifiants jusqu'au signifiant inconscient dans le langage. Nous étudierons donc le phénomène de la répétition à travers les rêves, les rêveries et les fantasmes du personnage avec un regard psychanalytique. Pour nous, le plaisir de la lecture vient en partie d'une réélaboration inconsciente, de l'interprétation spontanée et de la libre assomption par le lecteur des données fantasmatiques que, consciemment ou inconsciemment, le créateur a mis dans son ouvrage.

Chapitre II : La contrainte de la répétition

Préambule :

Nous avons évoqué le sens du ressassement qui induit celui d'un passage répété à travers le tamis du langage. C'est ainsi le rôle de la voix narrative de véhiculer le langage traversant le corps du texte dans sa répétition. L'objet de ce chapitre est précisément de lire ce qui traverse le roman de *La Chouette aveugle*, qui insiste, qui se répète et de repérer ce qui dans ce ressassement est l'insistance d'un mouvement pulsionnel car comme le remarque Eric Benoît : « dans le mouvement du sas du ressassement, sont à l'œuvre deux tendances contradictoires : la libération du refoulé, et la résistance à la libération du refoulé ».[331]La répétition est donc l'expression d'une chose latente. Les deux notions de franchissement et d'usure conviennent ainsi au discours marqué par la répétition. Le récit répétitif indique l'insistance d'un signifiant auquel le discours résiste.

Mais peut-on dire que la répétition dans ce roman montre l'intention manifestée par Sadegh Hedayat de représenter l'évolution psychique du personnage/narrateur ? Répondre à cette question paraît difficile, mais nous pouvons dire que d'une part Hedayat connaissait l'œuvre de Freud et ses théories - d'après les témoignages que nous avons cités dans le chapitre précédent - et que de l'autre le roman est tellement ancré dans l'auto-analyse du personnage/narrateur et les problèmes des profondeurs de l'âme que nous pouvons émettre l'hypothèse qu'Hedayat s'est inspiré des théories psychanalytiques de Freud pour écrire son roman. Il semblerait que pour Hedayat, parler de la folie n'est pas à proprement dire un but en soi mais une modalité de conquête des espaces profonds de l'âme humaine. Le discours du narrateur simule un cas d'aliénation ou de perturbations psychiques qui sont décrites par Freud au cours de ces écrits.

Nous souhaitons ainsi repérer l'origine de la répétition induite par le « je » de la narration. Nous voudrions révéler ce qui ne peut se dire et qui en même temps se donne à entendre dans les interstices de la narration. Pour cela, nous

---

[331] Eric BENOÎT, « sas (la parole en exil) », in *Ecritures du ressassement, op. cit.*, pp.28-29.

engagerons un dialogue avec les théories psychanalytiques freudiennes sur la répétition en les confrontant à se qui se passe dans le roman.

II.1. Le concept de répétition chez Freud :

La compulsion ou la contrainte de répétition ou *Wiederholungszwang*, est un des éléments importants dans les réflexions de Freud et dans ses théories psychanalytiques.

Freud observe cette compulsion de répétition dans des champs différents : il s'interroge sur le cas de son petit-fils qui joue avec une bobine de façon répétitive lorsque la mère est absente; il observe ses propres expériences de revenir toujours aux mêmes endroits et il constate même ce phénomène dans la littérature (le drame de Tancrède).

Dès les débuts de son parcours, Freud insiste sur le sens de la répétition. Dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*[332] (1905), il évoque l'importance de la répétition qui vise à retrouver une première expérience de satisfaction. Dans la recherche constante d'une satisfaction sexuelle, il s'agit d'établir un bonheur perdu et ce bonheur consiste à retrouver la relation à la mère qu'on ne quitte jamais et dont on tend à retrouver les traces dans les objets substitutifs.

Ensuite, dans *Remémoration, répétition et perlaboration*[333](1914), Freud revient sur l'idée de l'objet perdu et du refoulé et écrit à propos d'un de ses patients qui « répète, tout ce qui, émané des sources du refoulé, imprègne déjà toute sa personnalité : ses inhibitions, ses attitudes inadéquates, ses traits de caractère pathologiques. Il répète également pendant le traitement, ses symptômes »[334]. Il donne aussi l'exemple d'un patient qui a été abandonné dans son enfance. Celui-ci ne s'en souvient pas et n'en parle pas, mais Freud observe que durant sa vie, il se sépare régulièrement des personnes avec lesquelles il s'engage. La situation d'abandon se répète ainsi sur le même modèle sans que le patient sache pourquoi.

---

332 S. FREUD, « Trois essais sur la théorie sexuelle » in *Œuvres complètes*, Psychanalyse, Vol.IX, PUF, 1998.
333 S. FREUD, « Remémoration, répétition et perlaboration » (1914), in *Œuvres complètes*, *op. cit.*
334 *Ibid.*, p.110.

La contrainte de répétition vise alors à des retrouvailles avec des expériences vécues dans le passé.

Dans *L'Inquiétante étrangeté* [335](1919), Freud utilise le terme de l'étrangeté (*unheimlich)* et l'articule à la contrainte de répétition. Ce concept est apparenté à ceux de peur, d'effroi, et le plus souvent il coïncide avec ce qui provoque l'angoisse. Freud s'intéresse tout particulièrement au motif du double qui est une assurance contre le déclin du Moi et qui revient de façon répétitive dans certaines œuvres littéraires. Il y a un caractère démoniaque lié à ce principe. Toute contrainte de répétition renvoie à ce familier devenu étrange. Freud attribue à la figure du double « toutes les possibilités avortées de forger notre destin auxquelles le fantasme veut s'accrocher encore, et toutes les aspirations du moi qui n'ont pu aboutir par suite de circonstances défavorables, de même que toutes les décisions réprimées de la volonté, qui ont suscité l'illusion du libre arbitre »[336]. Parmi les exemples, Freud montre surtout l'impression d'inquiétante étrangeté dans *L'Homme au sable* de Hoffmann qui est liée au complexe de castration (les yeux arrachés par l'homme au sable). L'homme au sable (ou ses doubles) revient à chaque fois pour séparer Nathanaël (le personnage) de sa fiancée, détruit son second amour, la poupée Olympia, et le force enfin à se suicider au moment où il va célébrer son union avec sa fiancée retrouvée.

Le thème du double réapparaît aussi dans *Les élixirs du Diable*. Freud le met en relation avec la scission, le dédoublement et la substitution du moi. L'effet d'inquiétante étrangeté est obtenu par la régression des états du Moi normalement dépassés. En même temps s'exerce la répétition, le retour de l'identique. L'article se termine par une comparaison entre l'inquiétante étrangeté ressentie dans la vie courante et celle que provoquent certaines œuvres de fiction.

Freud s'intéresse également à l'hypothèse qu'en dehors d'une logique du plaisir qui nous fait parfois répéter certains actes, de nombreuses personnes répètent indéfiniment des actes ou des scènes très douloureuses. Dans *Au-delà du principe du plaisir (*1920)[337], il constate deux choses : en observant son petit-fils, il voit que l'enfant lance la bobine attachée à son berceau en l'absence de sa mère

---

[335] S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais, op. cit.*
[336] *Ibid.*, p.238.
[337] S. FREUD, « Au-delà du principe du plaisir » (1920), in *Essais de psychanalyse, op. cit.*

(*For*) ce qui est un acte répétitif pour surmonter l'absence de la mère mais il la ramène à lui avec un joyeux « voilà » (*Da*). Dans ce jeu qui marque la disparition et le retour de l'objet, il s'agit pour l'enfant d'exprimer et de surmonter la notion de séparation et de déplaisir.

Dans un deuxième temps, Freud constate que chez certains patients, le transfert conserve un caractère répétitif insurmontable et qu'au lieu de progresser, ces personnes continuent à répéter leurs échecs ou leurs symptômes. Freud observe ainsi une opposition avec sa première théorie selon laquelle le psychisme humain a essentiellement pour but la recherche du plaisir, et l'évitement du déplaisir. Il émet donc l'hypothèse qu'une force psychique contraint certains patients à retomber de manière répetée dans des situations de souffrance et d'échec sans parvenir à les surmonter. Afin de distinguer ce phénomène de la simple répétition, il le nomme « compulsion de répétition », car le patient se montre dans l'incapacité d'échapper à cette force pulsionnelle compulsive. Freud s'interroge alors sur les névroses traumatiques qui le conduisent à évoquer des hypothèses sur une force négative menant à la répétition.

Il existe donc un concept d'insistance dans cette compulsion de répétition. Freud l'explique comme une insistance répétitive à retrouver un objet perdu. La répétition est constitutive du monde des objets. Pour penser la répétition il faut aborder tout ce mécanisme de l'objet perdu et de la recherche continuelle de celui-ci. C'est pour cela que le terme de répétition est souvent marqué du signe de la nostalgie.

Au niveau de la clinique, ce qui insiste et se répète, c'est le symptôme et cela se passe au niveau du langage. Le sujet dit par le symptôme faute de pouvoir dire autrement. La répétition du symptôme est l'insistance de cet appel. Selon Freud, il y a dans cette insistance la persistance obsédante de réminiscences dont le retour rappelle une névrose. Il parle aussi du refoulé et le retour du refoulé. C'est un des mécanismes de défense qui ouvre le champ de la répétition sous la forme des retours des souvenirs refoulés. C'est dire que le refoulement tend vers l'échec car l'appareil psychique ne peut pas maintenir ce refoulement et il y a une sorte de retour de ce refoulement dans la répétition.

Un autre point important dans cette théorie, est que étant donné qu'il y a nécessairement un décalage entre le fait originel qui a été refoulé et le souvenir qui

vient après, la répétition ne peut pas être une répétition fidèle. La répétition est donc la répétition des différences qui sont dues, en dernière instance, à l'inabordable du refoulé. Autrement dit, le mouvement de répétition cherche toujours les traces de ce chemin à rebours difficile à parcourir.

II.2. La compulsion de répétition dans *La Chouette aveugle* :

Pour étudier la compulsion de répétition dans *La Chouette aveugle,* nous allons nous-même répéter, repasser, et refaire l'itinéraire de notre travail de recherche pour revoir d'abord la répétition avec un nouveau regard dans la structure, le temps, l'espace et chez les personnages du roman.

Ce que nous appelons l'écriture du ressassement s'avère l'effet d'une configuration intérieure soutenue par la voix narrative qui s'attache à donner une forme à sa blessure intime, à cette plaie « qui ronge l'âme ». La narration tente d'extraire cette douleur en avançant dans l'écriture et en même temps les multiples références renvoyant au passé et à l'enfance du narrateur expliquent un désir de retour au lieu archaïque d'une naissance. Notre démarche est donc comme la narration : nous avançons avec une marche à rebours pour retrouver l'origine latente du ressassement.

Nous allons voir comment tout le devenir du sujet narrateur œuvrera à la recherche de sa vérité en suivant une compulsion à se répéter qui est souvent commandée par le principe du plaisir mais la plupart du temps liée à la pulsion de mort.

Parcours herméneutique :

L'analyse de la structure circulaire et binaire du récit dans la première partie de ce travail a dévoilé une structure indiquant un parcours, un progrès, une régression ou encore un labyrinthe.

En commençant par la deuxième partie du roman, nous lisons le récit d'un narrateur abandonné par ses parents qu'il n'a jamais connus mais qu'il imagine ; il

est élevé par sa tante et sa nourrice, se marie avec sa cousine germaine (la femme/garce), ne pouvant pas la posséder, la tue et sombre dans un rêve (retour à la première partie du roman) où il voit la vision d'une femme éthérée lui livrer son corps et son âme, une histoire qui le fait sombrer dans la torpeur et l'inconscience. Se réveillant de cet état, il nous livre son récit plus proche de la réalité (retour à la deuxième partie)[338].

Comme dans la figure de l'inachèvement, ce mouvement de retour nous dévoile l'impossibilité de fermer complètement la boucle d'un parcours. Il reste toujours du chemin à faire pour retrouver l'origine. Le non accomplissement de ce parcours de la part du narrateur est la conséquence de son état de refoulé. Qu'est-ce que la compulsion de répétition sinon une tentative de retrouver ce terrain dissimulé et méconnu ? Nous pouvons ainsi définir l'écriture de *La Chouette aveugle* avec les mots de Marie-Christine Lala à propos de *L'Impossible* de Georges Bataille :

> Le texte se clôt et s'ouvre en un point, mais ce point se dérobe sans cesse et se marque, à force de répétition, comme un point de vide. Nous sommes alors contraint de le cerner afin de le saisir dans ce *mouvement* de fuite qui le caractérise[339].

L'incomplétude est le signe d'une pensée obsessionnelle. En effet, l'inachevé est dans le manque, la perte et la quête obstinée d'un objet perdu qui subsiste dans l'écriture comme inachèvement, comme quelque chose qui n'a pas accès à l'écriture mais qui s'inscrit en elle comme trace. C'est sans doute ce qui produit cette écriture à répétition, éclatée, fragmentaire, ce quelque chose qui ne cesse pas de s'écrire. L'écriture travaille dans la béance, le vide révélé entre une absence définitive et une présence éternelle. Le matériau ou le contenu du récit est cet ensemble vivant et évolutif de conceptions et d'obsessions que le livre met au jour, que l'écriture rejoue, répète en le métamorphosant. Aussi, au principe de la concomitance de la forme et du contenu, il faut ajouter celui de l'inachèvement réciproque de la forme dans le contenu et du contenu dans la forme.

---

[338] Voir le chapitre I de la première partie de ce travail.

[339] Marie-Christine LALA, « Le processus de la répétition et le réel de la langue », *Semen, 12, Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours*, 2000, [En ligne], mis en ligne le 13 avril 2007. URL : http://semen.revues.org/document1898.html.

Nous voyons ainsi l'évolution d'une psyché qui se voit/est vue sous une forme évolutive mais répétitive et dont le lecteur tente de décrypter la signifiance du parcours.

Pour l'évolution du récit, il y a deux parcours : le souvenir et l'épiphanie[340]. Nous retrouvons dans *La Chouette aveugle* l'importance du passé et l'idée de fragments de souvenirs. Le passé est oublié, refoulé, il ne se dessine qu'à travers des bribes d'histoire. Le narrateur se réfugie « dans le vin et dans l'opium, afin d'oublier » (p.27) mais des zones de souvenirs construits par l'écriture dévoilent pourtant cet espace de l'oubli. L'écriture vacille ainsi entre l'oubli et le surgissement : « A vrai dire, je ne me souviens plus très bien…Je viens de me rappeler quelque chose» (p.29), dit le narrateur.

Cette expérience peut être rapprochée de celle qu'évoque le livre de Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*[341] montrant l'effort déployé pour construire un souvenir que le narrateur croyait perdu. Dès le début du livre, Perec insiste sur cette phrase « je n'ai pas de souvenir d'enfance », mais c'est à partir de ce « je n'ai pas » qu'il construit toute une histoire, qui est la métaphore de l'absence de ses parents, de leur disparition. De la même façon, *La Chouette aveugle* est construite sur une perte, une séparation et les souvenirs se manifestent malgré le désir d'oublier cette douleur. Le narrateur raconte :

> De toute mon âme, j'aspirais à m'abandonner au sommeil de l'oubli. Et s'il m'avait été possible d'oublier d'un oubli sans fin, si mes yeux, en se fermant, avaient pu se plonger lentement, par delà le sommeil, dans le néant absolu, au point que je perdisse conscience de ma propre existence, alors mon être se fût entièrement dissout dans une tache d'encre, dans un son musical, un rayon coloré. Puis, ces ondes et ces formes seraient devenues tellement immenses qu'elles se seraient estompées jusqu'à cesser d'être perceptibles. Et mon désir aurait été satisfait. (pp.75-76)

Le roman est hanté par l'absence d'autrui (la femme éthérée, la mère, le père, la femme/garce) et le récit de ce manque. Les traces, les empreintes sont une forme de résistance de ce passé et l'écriture « comme une verve, une inspiration

[340] Nous utilisons ce mot dans le sens de la « vision » qui est le moment de révélation d'un sens et de l'apparition de ce symbole que le lecteur est amené à déchiffrer. (Voir, DITL, Dictionnaire international des termes littéraire : http://www.ditl.info)

[341] Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, Coll. Imaginaire, 1993 (première édition : Denoël 1975)

singulière » pour « en perpétuer le souvenir » (p.51). Il est impossible de parler du présent sans prendre en considération sa déchirure, son impossible linéarité, sans cesse mise en question par les apparitions du passé.

La répétition permet de relier le passé et le présent, de les confondre, d'aménager une sorte de hors temps qui rétablit la dimension atemporelle des origines. La répétition permet au narrateur de détruire la chronologie. L'univers narratif se construit suivant le mécanisme de la mémoire, sur une succession de moments remémorés, de rêves, de sensations empruntés à des époques différentes. Le temps mémoriel est celui du non-temps. Ce mouvement de retour en arrière pour aller chercher un signifiant est aussi présent dans le mot répétition, dès l'étymon *repetere*. Il relie la répétition à la remémoration.

Nous pouvons ainsi caractériser le parcours mnésique du narrateur dans ce mouvement comme un parcours herméneutique. Le narrateur tente de comprendre ce qui lui arrive et d'interpréter certains événements « métaphysiques » de sa vie : « Je m'efforcerai d'écrire ce dont je me souviens, ce qui demeure présent à mon esprit de l'enchaînement des circonstances. » (p.24), dit-il. Très vite lui comme le lecteur est pris dans les retours et le ressassement de cet enchaînement.

Ce tourbillon atemporel s'accompagne également de la présence/absence de l'espace, qui n'est que le décor en mouvement de l'intrigue, une forme d'absence sur laquelle se détachent les traces de la quête.

Nous avons vu dans le chapitre sur l'espace dans *La Chouette aveugle*, comment l'espace représente un lieu métaphorique. L'espace extérieur ou l'espace intérieur de la maison représentent chacun l'inconscient du narrateur et c'est pourquoi un événement associé à un type de lieu est répété tout au long du récit. Tout d'abord, la solitude du narrateur est le lieu d'une expérience originaire où le sujet ne fait plus qu'un avec l'espace qui l'entoure, un lieu familier, « à l'écart de la vie tumultueuse », métaphore d'un soi revisité. Sa maison est construite sur les ruines, les morceaux, des éclats dispersés, un lieu peuplé de souvenirs d'enfance. C'est un espace de réminiscences. Le narrateur met même en parallèle les murs de la chambre et le rempart de l'existence :

> Entre les quatre murs qui délimitent ma chambre, à l'intérieur du rempart qui enserre mon existence et mes pensées, ma vie fond peu à peu, comme de la cire. (p.85)

L’espace clos est l’expression de l’aliénation. Le topos d’un monde labyrinthique, « les ruelles enchevêtrées », dans un temps « sans valeur », « pour qui est enfermé dans un tombeau » (p.110), construit un espace qui amène le lecteur à la reconstruction d’un paradigme caché derrière ce paysage récurrent.

L’isolation de la maison et de la chambre contraste avec l’infini de la répétition, et le retour inlassable aux mêmes endroits fait écho à l’empirisme de la marche qui n’est qu’un chemin replié sur lui-même et dépourvu de points de repère. Le huis-clos de cet « itinéraire insolite ou [de] quelque chemin détourné » (p.60), contribue à l’impression d’une marche à vide, sans aucun point d’escale possible. Or, il ne s’agit pas de continuité ininterrompue, mais plutôt d’un incessant commencement. En faisant proliférer les reprises, le récit met l’accent sur l’importance de la mise en marche à l’intérieur de son « rempart » et écarte celle de l’aboutissement. Ainsi, le narrateur passe son temps à rêvasser et faire l’itinéraire des rêves, à sortir au coucher du soleil ou à rester dans la chambre observer tous les détails marqués par les souvenirs lointains. Il raconte :

> Ainsi, les toiles d'araignée qu'il y a dans les coins — parce que depuis que je me suis alité, on s'occupe moins de moi. Le long clou planté dans la muraille a supporté mon berceau et celui de ma femme, peut-être aussi le poids d'autres enfants. (p.85)

Le tournoiement psychique affecte donc non seulement l’esprit du narrateur mais aussi l’espace où il se trouve. De temps en temps, d’autres lieux familiers s’imposent à lui et il essaie de se les rappeler. Ces moments sont passagers et rares. Il n’en trouve souvent aucune trace dans sa mémoire. Ils sont perdus, parfois à tout jamais. Il arrive pourtant des moments où le narrateur pourrait les retrouver par le biais de la réminiscence. Le lieu est comme le souvenir, il s’en va dans l’oubli et revient :

> Cependant, le sol et les plantes exhalaient une odeur singulière, si forte qu’à la respirer il me ressouvint de certaines minutes de mon enfance. Des gestes et des mots de ce temps révolu resurgirent en moi. Je sentis même un de ces moments lointains reprendre vie, avec autant d'intensité que s'il eût été de la veille, je me trouvai saisi d'un vertige

> délicieux, comme si j'étais né de nouveau à un monde perdu. Cette impression s'accompagnait d'une ivresse qui coulait au long de mes veines et de mes nerfs et qui pénétrait tout mon corps à la manière d'un vieux vin doux. Je reconnaissais, dans la plaine, les buissons, les pierres, les troncs d'arbre et les minuscules pousses de thym sauvage. Je reconnaissais la senteur familière des herbes. Alors je me plongeai dans le souvenir de mes jours anciens. (pp.116-117)

Dans ce passage, le souvenir surgit grâce à l'odeur, ce qui indique son caractère furtif mais très marquant. La senteur mène à l'investigation cherchant la source et le sens et désigne l'instance médiatrice entre le présent et le passé des souvenirs. Les réminiscences se rapportent à des lieux qui se détachent clairement de leur environnement. Le franchissement de ces lieux signale le passage dans un monde inconnu mais intime. A la manière de l'épisode « la madeleine de Proust » dans *Du côté de chez Swann*, le narrateur éprouve d'abord un « plaisir délicieux », ensuite une « félicité » à travers le sens gustatif. Son esprit se met en branle pour analyser la nature de ce plaisir. En effet, ce plaisir trouve sa source dans la réminiscence. Grâce à la mémoire involontaire, le narrateur peut revivre son passé et se retrouve obligé de plonger et replonger au fond de lui-même.

C'est en soi, au plus profond de son être que le narrateur a besoin de s'enfoncer, pour s'y connaître, s'y découvrir. L'obscurité et la nuit, les motifs récurrents du roman, sont également parmi les métaphores de l'épreuve intérieure.

La lumière n'est pas une source vers laquelle doit se tourner le narrateur pour atteindre la vérité refoulée; elle se tient plutôt dans le clair-obscur d'un regard sur l'intérieur. La solitude et l'obscurité estompent les contours du monde extérieur et invitent à un repli sur soi. « Sans but, sans penser à rien, inconscient », le narrateur chemine « avec lenteur, dans l'obscurité opaque » (p.66). Et c'est à travers ce parcours qu'il découvre les profondeurs de son être, un parcours qui l'effraie et l'angoisse car il reste inconnu : « j'avais plaisir à rester dans l'obscurité. L'obscurité, cette matière épaisse et fluide, qui s'infiltre en tous lieux et en toutes choses, je m'y étais accoutumé » (p.140). Une plongée dans l'ombre aussi véhémente est ainsi une sorte de transgression des limites qui procure en même temps la satisfaction et la jouissance car elle représente une régression vers le passé.

L’écriture bouleverse l’idée d’un sujet saisissable. La quête est tantôt acharnée et tantôt désespérée, mais dans les deux cas l’itinéraire narratif est marqué par son caractère ressassé. Il y a une absence de réponse ultime face à de nombreuses questions. Le roman est d’ailleurs écrit en partie sur le mode de l’interrogation et abonde en questions[342]. L’écriture de la répétition oscille entre la découverte d’une écriture qui jouit de l’absence de réponse et l’impatience de trouver une réponse.

C’est aussi dans cet espace symbolique que le personnage/narrateur se dessine à travers son reflet et ses doubles. La projection réciproque d’un personnage dans l’autre, ce jeu de miroir constant est la marque d’une écriture ambivalente. On peut postuler que c’est dans ce va-et-vient spéculaire, dialectique, du récit que se tissent les liens, le filet psychique d’une conscience réflexive.

Le double permet au narrateur de saisir son moi inconscient dans son ambivalence. Partout où il regarde, voit ses « ombres, multipliées à l'infini... » (p.82) et cette figure du double est puissamment et étrangement inquiétante, une ombre « sinistre », « vétuste » qui lui fait peur. Pour Freud dans *L’inquiétante étrangeté*, la rencontre avec le double montre « toutes les possibilités avortées de forger notre destin auxquelles le fantasme veut s’accrocher encore, et toutes les aspirations du moi qui n’ont pu aboutir par suite de circonstances défavorables, de même que toutes les décisions réprimées de la volonté, qui ont suscité l’illusion du libre arbitre ».[343]Le double fait peur puisqu’il représente une formation qui appartient aux temps originaires de la vie psychique, donc il est incontestable que cette figure soit *unheimlich* parce qu’il y a la répétition du même et la résurgence d’un stade archaïque d’évolution du Moi. Le double est ainsi le reflet de l’inconscient mais en même temps le moyen d’afficher la toute puissance et l’éternité, donc c’est un moyen pour contrôler la pulsion de mort.

Une autre figure répétitive et inquiétante est le reflet. Le narrateur se regarde constamment dans le miroir pour pouvoir accéder à la vérité cachée de son moi. Il y a cependant quelque chose qui résiste et qui se dérobe. Le narrateur est souvent confronté à cet autre de moi qui surgit de ses mots contradictoires. Il a une

[342] Le logiciel Lexico 3 repère 124 occurrences pour les points d’interrogation dans le roman. Voir annexe N° 10.

[343] Sigmund FREUD, *L’inquiétante étrangeté et autres essais, op. cit.*, p.238.

conduite paradoxale qui l'amène à dire et à redire des sentiments opposés face à ce « miroir déformant » montrant en quelque sorte qu'il n'y a pas d'unité dans l'être. Il existe ainsi un conflit profond avec la récurrence du déni dans le discours. Pour s'assurer de sa plénitude, il faut que ce regard lui rappelle son intégrité corporelle mais ce reflet ne fait qu'augmenter l'angoisse de la décomposition de l'être. Le narrateur raconte :

> Je n'avais moi-même pas plus de consistance qu'une image réfléchie par un miroir. Je ne pouvais rester seul avec elle dans la pièce. Pourtant, je n'osais pas fuir, de peur qu'elle ne se mît à ma poursuite. (p.141)

L'inquiétante étrangeté éprouvée par le narrateur dans la rencontre avec soi, est pour Freud l'effraction de l'archaïque en soi, et la surprise et la crainte devant le miroir sont « quelque chose du refoulé qui fait retour »[344].

Cette réflexion nous ramène vers la naissance du moi primitif et le stade du miroir défini par Lacan ; d'après la psychanalyse lacanienne, ce stade se forme pendant une période où l'enfant vit rétroactivement un fantasme de morcellement de son corps. Pour s'assurer de sa plénitude narcissique, il faut que son regard lui rappelle sans cesse son intégrité corporelle car les menaces de morcellement sont toujours présentes. Le miroir qui soutient l'existence en reflétant l'image, représente également la relation spéculaire entre la mère et l'enfant. La glace ne renvoie pas seulement le reflet de l'image, elle représente une ouverture par laquelle les choses extérieures à soi apparaissent et disparaissent.

Nous retrouvons ce même état dans *La Chouette aveugle*. Devant cette surface du miroir, le narrateur se rend compte que tout ce qu'il croyait présent n'était en réalité que des chimères, des fantômes illusoires qui sont des réminiscences des moments passés. Il se sent en danger de disparaître soumis à l'horreur de cet effacement dans le miroir. Il raconte :

> Je viens de me regarder dans la glace. Je ne me suis pas reconnu. Non, ce moi antérieur est mort. Il est tombé en pourriture. (p.83)

Cette attaque d'angoisse représentée dans le miroir ne semble pourtant pas être seulement une projection narcissique : il y a un double sentiment à l'égard du

[344] *Ibid.*, p.246.

miroir : le désir de se voir et la terreur de l'effacement. Le narrateur revit ainsi au fond du miroir le traumatisme ancien de ne pas être reconnu. Il découvre un visage méconnaissable, monstrueux. La reviviscence du traumatisme archaïque se produit au moment où il prend conscience de son moi profond. Ne pas se connaître au miroir est une angoisse majeure, celle de ne pas habiter son corps, le corps est donc une préfiguration du cadavre, son absence est l'abjection même, la mort vivante, le premier signe de la folie.

Bien évidemment, tout ce parcours du narrateur se dessine dans un état onirique. Cette description produit une impression d'inquiétante étrangeté, résultant du fait que ces événements irréels sont perçus parfois comme réels. Nous avons donc l'impression que tout le récit se forme d'associations libres de mots comme dans un rêve. L'écriture révèle un autre Moi et au terme de ce processus, l'énonciation est celle d'un narrateur étranger à lui-même placé dans un cadre dépourvu de repères logiques. La récurrence de ces rêves fait qu'ils prennent place dans une écriture en devenir et en recherche.

Compulsion de répétition et la notion du destin :

Dans un passage où le narrateur réfléchit sur le récit, sur « le conte » de sa vie, il évoque le sens de la répétition. Le cercle de cette vie parfaitement fermé sur soi représente pour lui la métaphore des répétitions inhérentes à l'existence humaine. Il raconte :

> Sans doute, les gestes, les pensées, les désirs, les habitudes ataviques auxquels de telles allégories ont servi de véhicules à travers les générations représentent-ils autant d'indispensables facteurs de notre existence. Il y a des milliers d'années on a prononcé les mêmes paroles, pratiqué les mêmes accouplements, éprouvé les mêmes détresses puériles, la vie, d'un bout à l'autre, est-elle autre chose qu'un conte à dormir debout ? (p.107)

Pour aller droit au coeur du problème, on pourrait dire que la question du destin possède une double valeur : d'une part, il semble presque spontanément désigner le lien qui unit plusieurs générations, ce qui les lie à travers des héritages plus ou moins explicites, plus ou moins dramatiques, comme dans la célèbre expression freudienne de l'essai sur l'Inquiétant : « Le constant retour du même, la

répétition des mêmes traits de visage, caractères, destins, actes criminels, voire celle des noms à travers plusieurs générations successives »[345]. D'autre part, toutefois, le destin est le nom que nous pouvons donner à ce qui finit, au contraire, par interrompre cette même lignée, le nom qui introduit l'espace de l'événement sans raison, de ce qui échappe aux pouvoirs du déterminisme. Ce besoin d'assurance, de faire recours aux mécanismes singuliers ou collectifs, tendant à nier la propre participation du sujet aux événements, se charge d'un poids considérable, il prend souvent l'aspect d'une barrière inattaquable.

« Toute cette histoire n'est-elle pas intimement liée à ma destinée ? » (p.96) dit le narrateur de *La Chouette aveugle* comme pour se décharger du poids de cette vie répétitive et indomptable et tous les événements étonnants et invincibles qu'il définit comme « fils composant ma destinée sombre, triste, terrible et délicieuse » (p.124).

Ces propos sont l'affirmation d'une douleur insurmontable pour le narrateur. C'est la tentative de chercher un sens à sa propre existence, d'en découvrir un fil secret, de retrouver dans la série infinie des événements cet ordre qui semble enfin pouvoir apporter la paix à la douleur de la vie, une douleur qui ne sera apaisée que dans les moments de rêve. Il raconte :

> Et la nuit, quand mon être flottait aux confins des deux mondes, avant de sombrer dans un sommeil profond et vide, je rêvais. [...] Je respirais un autre air, je partais très loin, comme pour me fuir moi-même ou changer ma destinée. (p.110)

Mais quel est le rôle joué par l'idée du destin dans le processus de compulsion de répétition ? Freud a établi en effet un trait d'équivalence entre ce qu'il a nommé compulsion du destin (*Schicksalszwang*) et la compulsion de répétition. Selon lui la structure de ces deux compulsions est quasi similaire. Il nomme plusieurs cas dans *Au-delà du principe du plaisir*. Il évoque par exemple le cas d'une femme qui a décidé d'abandonner son fils en suivant le conseil de son mari. C'était pendant la guerre de 1914 et les gens manquaient de ressources, la mère laisse l'enfant sur un banc dans une autre ville. L'enfant retrouvé est confié à la famille X. dans laquelle, par un fait de hasard, avait été élevée la mère de cet

[345] Sigmund FREUD, « L'inquiétant » (1919), in *Œuvres complètes*, XV, PUF, 1996, p. 168.

enfant abandonné. Cette mère, elle aussi avait donc été abandonnée par sa mère au même endroit. C'est là que Freud trouve le lien entre la figure du destin et la figure de cette compulsion de répétition.

Nous retrouvons cette idée dans la scène symbolique du vase dans la première partie de *La Chouette aveugle*. Le narrateur dessine toujours et toujours le même dessin de la femme sur les écritoires, fait le même dessin du visage de la femme éthérée et retrouve le même visage dessiné sur un vase antique. Une scène qui reflète le destin inévitable de sa vie entière :

> Non, c'était incroyable! Les mêmes yeux immenses, vides de pensée, la même physionomie, à la fois hermétique et naïve ! Nul ne peut comprendre ce que je ressentis. Je voulais m'enfuir hors de moi-même. Une telle coïncidence était-elle possible ? Toute la misère de ma vie m'apparut de nouveau. (p.72)

Un autre point reste à expliquer en rapport avec le sujet du destin. Freud nous rappelle que parfois ce que les gens désignent comme un destin qui les poursuit ou un choix inévitable de leur existence n'est rien d'autre que la compulsion de répétition et que tel destin était « pour la plus grande part préparé par le sujet lui-même et déterminé par des influences de la petite enfance »[346]. Nous pouvons donc dire que le destin est une figure qui vient donner un certain sens, une logique possible à ces actes ou enchaînement d'actions qui arrivent. Freud écrit qu'au fond, la construction de cette figure du destin est une nécessité humaine, une forme de défense de l'individu, une manière de supporter le fardeau de l'existence. Cette image du destin soulage en partie les effets terrifiants de la compulsion de répétition. Le destin aurait donc pour fonction d'attribuer un sens à l'incompréhensible. En ce qui concerne *La Chouette aveugle*, ce destin est sous le signe du pessimisme et du désespoir et le narrateur semble condamné à porter « fatalement » sa blessure éternelle. Il raconte ainsi :

> S'il est vrai que chacun ait son étoile au ciel, la mienne doit être lointaine, obscure, insignifiante. Peut-être même n'ai-je pas d'étoile. (p.139)

[346] Sigmund FREUD, « Au-delà du principe du plaisir », *op. cit.*, p.61.

II.3. La répétition et l’expérience de la perte:

Il existe « un gouffre abyssal » qui sépare le narrateur des autres comme l’image récurrente du ruisseau qui sépare la femme (de l’image peinte ou de la vision) du vieillard, ou comme l’image répétitive de la femme ressemblant à « une mandragore femelle séparée de son mâle». (p.34, 48)

Le narrateur est séparé de sa mère peu de temps après la naissance et élevé par la nourrice, « une assez grande distance » le sépare aussi de la femme/garce ; il est donc condamné « à l’isolement, à la mort », « coupé de la nature et du monde sensible ». (p.124)

La séparation, le manque et la perte caractérisent ainsi l’écriture de *La Chouette aveugle*. La parole ressassée exprime sans arrêt l’absence de ce qui est perdu, la disparition de ce qu’elle regrette et c’est l’envie de dire ce manque qui donne l’énergie à la parole pour se redire.

« Je n’ai jamais connu mes parents. » (p.90), « Ma mère vit-elle encore ? » (p.97) C’est avec cette histoire de manque et de séparation d’avec la mère et le regret que commence la description de la tragédie initiale qui va sans doute peser sur tout le récit du narrateur et le lourd sentiment de solitude dont il souffre sa vie durant, avec l’impression de n’être aimé, désiré, et attendu par personne. L’écriture de ce manque devient écriture de la mélancolie, la rumination d’un deuil inachevé car incapable de se séparer de cet objet d’amour perdu.

Selon Freud, la séparation d’avec la mère est le « prototype de toutes les angoisses ultérieures qui ne sont que la répétition d’une décharge anarchique de libido accumulée en raison de la privation de l’objet »[347]. L'angoisse a donc pour caractéristique l'absence d'objet : lorsqu’un sujet ne trouve pas l’objet de son désir (la mère ou les substituts), ce désir est remplacé par celui de peur.

Nous retrouvons cet état d’angoisse dans *La Chouette aveugle*. Pour le narrateur, il n’y a pas d’issue pour combler ce manque. Le père/oncle est mort ou est devenu fou et ne reconnaît pas l’enfant. La tante qui élève le narrateur pourrait

[347] Roland DORON, Françoise PAROT, *Dictionnaire de psychologie*, PUF, 2007 (1991), p. 658.

satisfaire ce manque mais elle meurt également. Cette relation fusionnelle est racontée de la sorte :

> Dès que j'eus une lueur de raison, je considérai ma tante comme ma mère. Je me pris à l'aimer avec tant d'ardeur que, plus tard, j'épousai sa fille, ma sœur de lait, pour la simple raison qu'elle lui ressemblait. (p.98)

Le narrateur ne peut pas vivre dans un univers envahi par l'altérité qui menace son identité. La femme/garce, semblable à la mère, lui échappe et le prive de ses jouissances. Atteindre une fusion symbolique du Moi uni avec l'Autre (femme éthérée) est impossible. L'angoisse du narrateur se reflète ainsi dans le paradoxe existant entre cette présence obsessionnelle de la femme qui le rejette d'une façon ou d'une autre et son propre désir de fusionner avec elle. La séparation d'avec la femme/garce et la femme éthérée qui ont toutes les deux quasiment la même figuration physique que la mère n'est en fait que la répétition de la première séparation d'avec la mère. Pour combler cette absence, il ne reste alors que des mots. Il faut qu'il écrive cette histoire pour alléger cette angoisse profonde.

Nous pouvons même dire que des fantasmes ou des désirs de tuer la femme surgissent à cause de la séparation d'avec la mère, l'objet aimé narcissiquement, avec ambivalence : la douleur accompagne la blessure du manque, il faut donc se venger malgré l'amour, pour retrouver le calme intérieur.

Le symptôme majeur qui caractérise le narrateur marqué par la séparation est le syndrome de la répétition. Le ressassement suppose un manque, une absence, tente sans résultat de franchir une distance. Dire la vérité de cette souffrance de séparation, c'est d'abord communiquer l'expérience d'une douleur qui se vit dans la répétition et transmettre le poids de cette souffrance. C'est aussi la dire au plus près de l'émotion ressentie, par le biais de la métaphore (par exemple la mort de la femme éthérée) et c'est donner ainsi la parole au rêve, à l'espace onirique ouvrant aux profondeurs de l'être. Ainsi la séparation d'avec la mère est représentée dans les échos, les prolongements mémoriels infinis que suscite cette perte. On pourrait le penser comme un motif repris avec variations dans le texte et associé poétiquement à l'atmosphère crépusculaire et mélancolique du récit.

La quête du double par le narrateur qui cherche un être parfait pour constituer un couple idéal est le résultat de cette séparation. Dans sa vision onirique de la femme éthérée, il fantasme cette union : « Mais deux amants n'éprouvent-ils pas toujours cette impression [...] d'être rattachés l'un à l'autre par un lien mystérieux ? » (pp.35-36)

La force motrice de toute recherche du double semble se situer en partie dans la volonté du narrateur de retrouver l'attachement avec un être qui assure son Moi. La quête du double devient dès lors l'expression d'une recherche de l'unité perdue. Cette quête montre le désir de fusion qui veut abolir la distance et traduit l'idée que cette union rêvée est la solution idéale contre la solitude.

Répéter l'instant de la mort, c'est aussi rejouer le moment de la séparation, c'est se figer dans l'instant précis du manque. Cet instant sidérant qui révèle le manque de l'autre et la béance en soi, est un moment indéfini et éternel. Le monologue du narrateur est comme l'expression d'un long symptôme mélancolique qui répète la quête impossible de ce deuil irréalisable. La séparation non seulement lance, mais aussi clôt le livre ; elle traverse ensuite l'écriture, la déchire comme une blessure dans son ressassement. La langue, elle-même, devient violente, douloureuse pour exprimer cette séparation.

Un autre élément récurrent dans l'écriture qui témoigne de l'incapacité des mots à dire la souffrance de la perte, c'est le cri. L'écriture fait entendre les cris du narrateur, de la femme, de la nourrice, des veilleurs ivres et même de la mort : « je criai, criai de toutes mes forces. »(p.131), « Je me réveillai en criant. » (p.145), « j'aurais beau crier personne ne viendrait à mon secours... » (p.154), « Elle [la mort] criait, puis, brusquement, se taisait. » (p.184), « Elle [la garce] poussa un cri et me lâcha. » (p.188). En effet ce cri résulte d'une pulsion enfouie qui cherche la libération. Nous pouvons le définir avec les mots de Suzanne Ferrières-Pestureau à propos de l'écriture de Duras dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* :

> Le retour du refoulé se signale dans l'écho du cri qui est l'expression d'une répétition originaire devenant originale par la reconnaissance de ce cri. La répétition est ce dehors qui fait signe dans le cri en donnant corps à la voix intérieure[348].

[348] Suzanne FERRIERES-PASTUREAU, *Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l'œuvre de M. Duras : Naissance d'une œuvre, origine d'un style*, L'Harmattan, 1997, p.128.

Ce cri dans *La Chouette aveugle* est peut-être aussi le souvenir de la première séparation, le fantasme de la naissance, qui ressemble « au cri d'une femme en travail » (p.139) et puis du premier abandon par la mère.

Mais étrangement et parallèlement à ce cri, la voix du narrateur s’affaiblit aussi progressivement. Plusieurs comparaisons et métaphores se tissent autour de cette image et mobilisent les différents sens pour exprimer cette solitude :

> Plus je m'enfonçais en moi-même, pareil à ces bêtes qui, l'hiver, se terrent dans leur trou, plus mes oreilles percevaient distinctement la voix des autres, et plus distinctement j'entendais ma propre voix résonner dans ma gorge. La solitude, l'abandon qui pesaient sur moi ressemblaient aux nuits sans fin, épaisses, denses, à ces nuits pleines d'une obscurité tenace, compacte et contagieuse, qui s'apprêtent à descendre sur les villes désertes où pullulent les songes de luxure et de haine. (p.152)

Ce manque d’autrui provoque la folie, la deuxième étape de sa réaction face à la solitude, et cette folie entraîne inévitablement la régression. La folie surgit comme la seule échappatoire possible pour le narrateur pour qui il est impossible de fuir cette destinée. Il sombre dans un état où il va connaître la régression mentale et physique :

> Lorsque je repris connaissance, je m'aperçus qu'elle était partie. Peut-être m'avait-il fallu moins d'un instant pour éprouver ainsi toutes les voluptés et toutes les douleurs que l'homme est capable de ressentir. [...] Je ne bougeais pas, continuant à fixer la fumée de la lampe. La suie me recouvrait peu à peu les mains et la figure de sa neige noire. Quand Nourrice entra pour m'apporter mon bouillon d'orge et mon pilaf de poulet, elle fut tellement effrayée qu'elle eut un mouvement de recul, poussa un cri et laissa choir son plateau. Je fus satisfait d'avoir au moins réussi à lui faire peur. (pp.169-170)

Le désespoir profond du narrateur est exprimé à travers la transformation de son visage et décrit avec l’image symbolique du visage qui se noircit avec la fumée noire de la lampe. Son immobilité, puis son angoisse effrayante montrent à quel point la solitude affecte le narrateur, jusqu’à l’abandon de son corps. Abandonner son corps peut ainsi signifier renoncer à vivre. Dans ce renoncement, une régression mentale survient inexorablement. Le narrateur tombe dans une sorte de rêverie sans fin qui abolit le passé et le présent, et cette folie introduit des hallucinations visuelles. On peut lire ainsi : « Ces masques d'épouvante, de crime,

de comédie, se substituaient les uns aux autres, à la moindre injonction de mes doigts; celui du vieux débrideur de Coran, celui du boucher, celui de ma femme; je les voyais se superposer au mien, comme s'il n'en avait été que le reflet ». (p.171)

II.4. La répétition et la pulsion de mort :

Dans *La Chouette aveugle* s'exprime une tension permanente entre la vie et la mort. Évidemment, il peut paraître paradoxal, qu'une identité qui se cherche ait pour foyer la mort, mais c'est de cela qu'il s'agit dans ce roman. Le narrateur veut se connaître. Et pourtant, cette quête de lui-même, cette introspection est en butte à un obstacle aussi inexplicable qu'absurde : la mort. La mort accompagne la quête d'identité, comme si la rencontre avec soi-même se faisait toujours dans la douleur. La mort est même l'occasion de se transcender et l'écriture une manière de s'y préparer.

Le personnage semble n'attendre plus rien, ne désirer plus rien. La répétition-recherche devient la répétition-perte. L'itinéraire du narrateur qui se perd est celle de l'écriture. L'écriture s'égare dans les méandres et les bifurcations de la reprise, du ressassement. Le personnage est isolé, exprimant son dégoût, empêtré dans le temps de l'ennui, ruminant inlassablement la pensée de la mort.

La mort est au cœur de *La Chouette aveugle*. En effet, comme nous l'avons montré dans la deuxième partie de notre travail, l'obsession de la présence de la mort constitue un des éléments thématiques les plus déterminants dans cette écriture de la perte et de la déchirure. La mort qui est présentée parfois de façon spectaculaire met en scène la tragédie du corps morcelé.

L'effet de la répétition dans *La Chouette aveugle* est « germe de l'instinct de mort ; autrement dit, la reproduction de l'identique, à perpétuité » comme le dit Jean Bellemin-Noël à propos d'un conte de Grimm : « la répétition du même comme même constitue la menace de mort la plus grave pour la psyché »[349].

La répétition incessante sur la mort finit par user l'objet même du discours. Le narrateur lui-même semble parfois y perdre l'objet, ne se complaisant

[349] Jean BELLEMIN-NOËL, *Les Contes et leurs fantasmes*, PUF, Coll. Ecriture, 1983, p.161.

finalement plus qu'à la réitération d'un déjà-dit jamais épuisé, dans une pure mécanique de parole ultimement privée de son sens initial : « Perpétuelle menace de la mort qui passe, écrasant toute pensée, sans même laisser l'espoir d'un retour! Quelle horreur! » (p.155) raconte-t-il.

Une telle attitude ne peut être que négative, morbide, c'est-à-dire maladive. Pour la psychanalyse elle a partie liée avec une forte pulsion de mort.

L'ambivalence du narrateur et son angoisse devant la mort et l'horreur de l'éternité nous introduisent au centre des questions que pose Freud dans *Au-delà du principe du plaisir*, à savoir la tension entre la pulsion de vie et la pulsion de mort.

La résurgence récurrente de la mort constitue le pivot de l'écriture qui fait lien entre le récit et la théorie freudienne de la compulsion de répétition.

Dans *Au-delà du principe du plaisir,* nous retrouvons l'hypothèse de l'existence d'une pulsion de mort psychique, elle aussi rattachée à la compulsion de répétition, qui se pose en dualité avec la pulsion de vie. Tout organisme vivant est, en effet, destiné à la mort selon le processus particulier prévu par son code génétique. Ce qui ralentit la fin de son existence serait l'action des cellules germinales qui se détachent à un moment du processus pour se reproduire et se lier à d'autres cellules, former avec elles de nouveaux ensembles et répéter, depuis le début, le processus du déroulement de la vie prévu par le code génétique de l'organisme. La pulsion de vie est donc à l'œuvre, selon Freud, dans le travail de liaison, dans la création de nouveaux ensembles. Par ailleurs, la pulsion de mort se met habituellement au service de la pulsion de vie à laquelle elle s'intrique, lui prêtant son énergie agressive.

Hedayat, par le biais de son narrateur, exprime ce processus avec un pessimisme profond. La hantise du narrateur est la mort, mais surtout cette sorte d'éternité qui suit la mort de l'organisme. Il raconte :

> je désirais réellement disparaître et m'anéantir. Une seule chose me faisait peur : l'idée que les atomes de ma chair se mêleraient ensuite à ceux de la canaille. Y songer m'était insupportable et je souhaitais disposer, une fois mort, de longues mains, munies de longs doigts sensibles, afin de pouvoir rassembler soigneusement tous mes atomes, les garder dans mes paumes fermées et empêcher ces fragments de mon être, mon bien exclusif, d'entrer dans les corps de la canaille. (p.150)

Dans la compulsion de répétition, Freud repère également la permanence d’une image douloureuse chez une personne comme l’indice qu’il y a encore quelque chose de vital à dire à quelqu’un. Normalement, après ce dire, l’image doit disparaître. C’est donc le ratage de cette défense psychique qui pourrait donc être envisagé comme ce qu’ouvre le champ de la répétition sous la forme d’un retour des non-dits refoulés. D’autre part, la pulsion refoulée ne cesse jamais de tendre vers sa satisfaction complète. Freud a relevé là une suite d’actes contradictoires dans la vie de l’organisme, certaines pulsions s’élançant vers le but final, c’est-à-dire vers la libération, d’autres se hâtant vers l’arrière, à un moment donné pour allonger la durée. La répétition dessine ainsi les limites du sujet et se constitue en se déguisant.

Le paradoxe, c’est que ce qui caractérise cette répétition, c’est de n’en être pas tout à fait une, car au sens strict de reproduction, de faire surgir le même, cette tentative est vouée à l’échec. On ne peut pas reproduire à l’identique, refaire exactement deux fois la même chose, en éprouvant les mêmes émotions. Kierkegaard avait tenté l’expérience et essayé de refaire une deuxième fois un voyage qu’il avait beaucoup aimé. Mais il n’avait pas pu retrouver le même bonheur que la première fois. Les choses n’étaient pas, ne pouvaient pas être rigoureusement les mêmes, et bien sûr il ne pouvait pas retrouver le plaisir de la découverte.

Dans *La Chouette aveugle*, le narrateur parle souvent directement de la hantise de la mort et la répète sans pour autant dire ce qui est à l’origine de cette emprise :

> Avant de me coucher, je répétai plusieurs fois : « Mort, mort... » Je n'avais pas ouvert les lèvres. Pourtant le son de ma voix me fit peur. (p.142)

Avec la répétition la tension augmente mais au fur et à mesure, cette tension se libère et donne momentanément place à une sorte de satisfaction. Le narrateur raconte : « Je murmurai à plusieurs reprises : « Mort, mort, où es-tu ? » Cela me calma. Je fermai les yeux ». (p.124)

Il tente ainsi par la répétition de sortir de ce cercle mais il ne fait qu'y retourner. La parole reste bloquée. Le narrateur prend progressivement plaisir à sa peine : « je prenais plaisir à ma souffrance ». (p.168)

La pulsion de mort se littéralise également dans l'obsession et la répétition des images d'enfouissement dans la terre, de retour à l'inanimé, des cadavres et de tout le champ sémantique de la mort que nous avons relevé dans la deuxième partie de notre étude.

La quête du double introduit la question de l'immortalité, dans la mesure où le double rend possible le fantasme de l'autosuffisance[350]. En effet, comme nous l'avons évoqué plus haut la recherche du double menée par le narrateur a pour but de retrouver l'état fusionnel avec un être afin de créer l'union parfaite. Les recherches répétées de ce désir de créer un couple autosuffisant constituent un système de protection non seulement contre la solitude mais surtout contre la mort. Ce désir illustre parfaitement l'angoisse existentielle ressentie par tout homme face à son unicité.

La nostalgie de fusion totale avec un être, ce fantasme gémellaire qui réapparaît dans le roman, est le signe de cette recherche. Le mode d'autosuffisance des jumeaux et l'image de l'union parfaite qu'ils dégagent ont de quoi faire rêver tout homme. La scène romanesque qui décrit ce couple soudé, uni dans une étreinte amoureuse, semble d'abord apporter une réponse satisfaisante à ce désir secret : trouver un autre pareil à soi qui protège à la fois de l'altérité et de la mort. Parfaitement identiques, les jumeaux semblent échapper à la problématique du Même et de l'Autre, et, par là, ils peuvent être considérés comme modèle idéal pour ceux qui sont à la recherche d'un double qui offre un reflet de soi et une possibilité de retrouver une plénitude perdue. Dans *La Chouette aveugle*, nous retrouvons surtout cette image à propos du père et de l'oncle du narrateur : « De plus, il existait entre eux telle affinité que si l'un d'eux tombait malade, l'autre perdait également la santé. » (p.91) Mais cette image idéalisée est renversée et se détruit. L'un des frères meurt dans l'épreuve de Naja et l'autre sort fou. Ainsi, le double devient source d'aliénation et de perte d'identité.

---

[350] Guy Rosalato signale que l'essence du narcissisme se manifeste dans l'autonomie de soi, qui a son origine dans le fantasme de l'autosuffisance, voire de l'auto-engendrement. (*cf.* « Le narcissisme », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°13, 1976, p. 15.)

Dans *La Chouette aveugle*, toutes ces répétitions sont présentes dans les images récurrentes dont le narrateur souffre. Ces images lancinantes traduisent au plan psychanalytique les obsessions et la souffrance qui résultent d'une névrose obsessionnelle. Aussi est-il nécessaire maintenant de présenter ces obsessions dans le roman et de voir le rapport qu'elles entretiennent avec les théories psychanalytiques de Freud.

II.5. Répétition et obsessions :

L'obsession est la constante de l'écriture répétitive de *La Chouette aveugle*. La répétition fait d'ailleurs partie du sens du mot obsession : « Idée, image, mot qui s'impose à l'esprit de façon répétée et incoercible » (*Le Petit Robert*). L'obsession est constamment accentuée et prend une ampleur considérable au cours du récit. Elle creuse la langue et les mots et défait les articulations syntaxiques dans son ressassement. Elle apparaît d'ailleurs parfois comme un concept formulé et explicite de la part du narrateur qui répète ce mot à plusieurs reprises : « Toutes la nuit, ces pensées m'obsédèrent. » (p.36) « Cela tournait à l'obsession. » (p.175), etc. Et parfois il décrit plus en détail son état obsessionnel :

> C'était dans l'obscurité que se ranimaient mes pensées perdues, mes terreurs oubliées et ces idées effrayantes et incroyables qui se dissimulaient dans je ne sais quel recoin de mon cerveau. Elles se mettaient en branle et me faisaient la grimace. Dans l'angle de la pièce, derrière le rideau pendant à côté de la porte, il y avait plein de ces idées et de ces silhouettes informes et menaçantes. (p.140)

Nous y trouvons ainsi la rencontre d'une structure pulsionnelle et aliénante avec une lucidité exprimée de la part du narrateur sur ses propres obsessions. A ce stade, on peut considérer l'obsession comme un principe d'écriture, puisqu'elle devient le principe dynamique du sujet.

L'imaginaire onirique a d'ailleurs une origine libidinale et pulsionnelle. Comme le veulent les théories psychanalytiques de Freud, le rêve est l'espace où peuvent se déployer librement les obsessions du scripteur, d'où le retour aléatoire, obsessionnel et déstructuré de nombreux thèmes du récit.

Il nous faut cependant préciser que la pulsion à l'origine du récit est textuelle, ce qui ne l'empêche pas de receler une force obsessionnelle. C'est-à-dire qu'au lieu que les pulsions et désirs devraient commander aux mots et les faire surgir, ce sont les mots qui sont pulsions et qui apportent au sein du texte pulsions et désirs obsessionnels. Les mots et le langage sont contrairement à ce qui précède une pulsion verbale.

La structure ressassée du récit invite ainsi le lecteur à plonger dans un univers mental obsessionnel : la constitution de l'obsession comme fait discursif s'organise sur un réseau de constituants narratifs variés mais resserrés autour de thématiques restreintes et se construit sur un langage frappé par la répétition. Du point de vue thématique, on observe que les obsessions ont un champ d'extension limité que l'on peut ramener à trois grands groupes : les obsessions relatives à la violence, les obsessions morbides, et les obsessions érotiques.

Elles se caractérisent dans le discours grâce à une structure narrative qui elle, au contraire des thèmes qu'elle soutient, est très variée. Il s'agit du retour des mêmes situations, de l'évocation des mêmes lieux, de la reprise des mêmes personnages, de la réapparition des mêmes objets, bref ce qui se traduit comme « une sorte de vertige » comme l'explique le narrateur. La hantise se construit par ailleurs sur un langage marqué par la répétition sémantique, syntaxique et lexicale, du même contenu métaphorique. Et c'est cette confluence des thèmes, des composantes narratives, des structures linguistiques qui donne à la parole du narrateur sa forte concentration obsessionnelle.

En cela *La Chouette aveugle* s'apparente à un tourbillon vertigineux, et l'expérience de la lecture à un voyage aux frontières du connu et de l'inconnu ; aussi en ouvrant ce roman sous cet assemblage d'images obsessionnelles, le lecteur entre dans cet espace des limites de l'inconscient que le texte entend explorer à mesure que s'effectue la lecture.

Les obsessions déterminent une constitution psychique. Dans la terminologie psychanalytique, l'obsession désigne une pensée qui hante le sujet et le torture, malgré des efforts pour s'en évader. Dans le *Dictionnaire de la psychanalyse*, l'obsession « désigne une pensée (dans le sens le plus large : idée,

désir, remords, scrupule, etc.) qui « assiège » le sujet, c'est-à-dire une pensée qu'il ne peut pas écarter, malgré ses efforts »[351].

Les questions qui troublent le narrateur et la rumination mentale sont le signe majeur de la structure obsessionnelle qui se signale selon Freud par l'incertitude et le doute. Le doute, le mouvement perpétuel d'oscillation, symptôme de l'ambivalence des sentiments de l'obsessionnel, peuvent aussi se lire, dans cette perspective, comme un élément qui fait piétiner le narrateur sur place. Il raconte : « Maintenant, je ne crois plus à rien. En ce moment même je doute de la pesanteur et de la stabilité des choses, des réalités les plus évidentes ». (p.83)

L'obsession n'est donc pas seulement une donnée initiale, elle est un phénomène complexe et construit à mesure que s'élabore le texte. Pour circonscrire cette notion, il nous faut donc examiner son apparition au sein du texte.

Les obsessions érotiques :

La Chouette aveugle se présente comme un récit où se donne à lire la matérialisation d'une obsession érotique et où se manifeste l'effondrement psychique du narrateur de ce récit. En effet, l'écriture ne présente pas seulement les éléments indiciels dans la visée d'une rétrospection qui en permettrait intellectuellement une reconstitution. Dans la relation avec la femme-garce, le narrateur parle ouvertement de la possession du corps et de son désir sexuel. Il se retrouve constamment dans une position dominée qui est ressassée tout au long du récit. La femme la méprise, se refuse à lui, a de nombreux amants, choisit le narrateur comme « souffre-douleur », prend plaisir à le « torturer » ; « à cause de cette garce », les gens murmurent derrière son dos, etc. Cette domination ne fait pas disparaître le désir, mais l'augmente de jour en jour d'un désir qui est purement charnel. L'impatience et la violence sont les signes de l'anxiété qui résultent de ce désir de possession. Le narrateur raconte :

[351] Encyclopaedia Universalis, préface de Philippe SOLLERS, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Albin Michel, 2001, p.528.

> Non seulement je l'aimais, mais chaque parcelle de mon corps la désirait. Le milieu de mon corps surtout. Je ne veux pas dissimuler mes véritables instincts sous le voile de termes vagues comme « amour », «affection » ou « affinités spirituelles ». Les symboles littéraires ne sont pas mon fort. Je croyais qu'une sorte d'irradiation ou d'auréole, pareille à celles que l'on dessine autour de la tête des prophètes, vibrait au milieu de mon corps, et une autre au milieu du sien; fatalement, mon auréole maladive réclamait la sienne et l'attirait à soi, de toute sa force. (p.114)

Cette obsession se lit dans la répétition de cette hantise. L’idée de posséder la femme ne quitte pas le narrateur et le nom qu’il a donné à sa femme, la garce, attise ce désir et met l’accent sur son côté charnel et érotique :

> Mais la garce... Ce nom que je lui donnais excitait encore mon désir et me la faisait apparaître plus vivante et plus chaude. (p.174)

En premier lieu, le narrateur décide de violer la femme pour la posséder et satisfaire son désir mais sans réussir : « Un soir enfin, je résolus de la violer. Mais lorsque je tentai de mettre mon plan à exécution, elle m'opposa une résistance acharnée » (p.102). Son désir augmente. Il est de plus en plus obsédé par le sexe comme s’il voulait affirmer son identité sexuelle virile. Il a recours à de nombreux plans. Il décide d’entrer en contact avec les amants, d’apprendre les méthodes de la séduction. Mais ce plan ne réussit pas non plus : « dès que j'apprenais que quelqu'un lui plaisait, je le guettais, je commettais mille bassesses et mille platitudes, jusqu'à me lier avec lui, je le flattais, l'embobinais ». (p.102)

Il y a dans ce désir une sorte de jalousie continuelle et quasi délirante, la peur de la perte, le refus de l’échec et les ravages de cette sensation qui sont décrits de façon obsessionnelle. Il raconte :

> C'était à eux qu'allait sa préférence. Et que d'ignominie! Comme je rampais! C'est à n'y pas croire! J'avais peur de perdre ma femme, et je voulais prendre, à l'école de ses galants, des leçons de bonnes manières et de séduction. Mais je n'étais qu'un misérable maquereau; tous ces imbéciles se payaient ma tête. D'ailleurs comment assimiler la conduite et les manières de la canaille? Maintenant, j'ai compris : elle aimait ces gens-là parce qu'impudents, stupides et dégoûtants. Ses passions étaient inséparables de l'ordure et de la mort. Avais-je vraiment envie de coucher avec elle ? (p.103)

Cette jalousie est une réaction et une résistance face à l'échec de possession et sa crise forte de la démence. Obsédé par la femme et persécuté par la perte, ce sentiment augmente progressivement le conduisant aux pensées les plus odieuses envers la femme.

> Je scrutai les ténèbres pour voir s'il n'y avait pas un autre homme dans sa chambre, un de ses amants. Non, elle était seule et je compris que tout ce qu'on racontait à son sujet était pure calomnie. Qui sait si elle n'était pas encore vierge ? Je rougis de mes soupçons, je rougis de moi-même. Mais cela ne dura guère : j'entendis quelqu'un éternuer derrière la porte, puis ce fut un rire étouffé et sarcastique, un rire à vous faire dresser les cheveux sur la tête. (p.176)

Le moteur de ce comportement compulsif est l'angoisse - anxiété profonde quant à la virilité, c'est-à-dire une part de son identité. L'objectif sous-jacent d'un tel comportement est de réduire cette angoisse insupportable. C'est l'explication des comportements impulsifs, soudains, incontrôlables, ce qui peut conduire le sujet à la violence. Le narrateur a un besoin compulsif de séduire. La conquête sexuelle équivaut à un brevet de virilité, jamais acquis définitivement. Dans le passage suivant, le narrateur fait allusion à la peur viscérale de la castration ou de son équivalent : ne pas être viril. :

> J'examinai mon corps; mes cuisses, mes mollets et mon sexe avaient une apparence désespérément voluptueuse. Leur ombre était la même qu'il y a dix ans, quand j'étais encore enfant. (p.56)

Par cette angoisse, l'obscénité des propos du narrateur paraît en dernier recours comme l'envers d'une absence, et ne laisse qu'entrapercevoir la figure d'un intouchable et obsédant idéal qu'est la femme/la mère.

L'imagination est le lieu d'une libération pulsionnelle. Ainsi, dans les rêveries du narrateur apparaît l'image de la femme éthérée qui se livre au narrateur « corps et âme ». Dans cette relation fantasmée avec la femme éthérée, il s'agit surtout de posséder ses yeux. Le narrateur parle toujours d'un rapport dominant/dominé avec la femme mais, en arrachant les yeux de la femme, il sort de l'état dominé. Il décrit :

> L'essentiel c'était son visage — non, ses yeux. Maintenant, je les possédais ; leur âme, sur le papier, m'appartenait. Le corps m'était

> désormais inutile, ce corps condamné à se résorber dans le néant, à servir de pâture aux vers et aux rats des entrailles de la terre. Elle était soumise désormais à ma volonté; je n'étais plus, moi, sa chose. Je pourrais, aussi souvent que je voudrais, voir ses yeux. (p.55)

Même dans cette image, la femme reste éternellement l'objet du désir du narrateur. La représentation fantasmatique de la femme donne lieu à un mythe de la femme. La femme divinisée doit demeurer inaccessible, hors de la portée du désir et même étrangère au désir ordinaire : la relation d'adoration dont elle est l'objet procure une volupté qui n'est pas celle du corps, mais celle de l'exaltation de sentiments passionnés.

Avec la description de la femme éthérée, on est en présence d'un portrait affranchi de toute standardisation : au corps vague et presque vacillant du début, les mots restituent des contours qui ne peuvent laisser indifférent. A la lecture de ce portrait, le lecteur est entraîné, capté, enivré par des mots qui s'entrechoquent, qui se font palpables, concrets, chargés d'odeur et de saveur. La femme n'est pas le sujet mais l'objet du regard, offerte à un plaisir visuel. Ainsi se dessine un portrait par lequel le narrateur cherche à traduire en mots l'indistinct, l'inaccessible que ce corps signifie. L'ensemble du dispositif vient appuyer la description du corps répétée plusieurs fois et insister sur sa séduction. Le lecteur ressent ainsi un effet d'hypotypose. Il croit toucher ce corps ; en lisant, il essaie instinctivement de suivre le narrateur-personnage-voyeur dans les méandres d'une mémoire visuelle palpable ; c'est dire combien l'imagination est sollicitée par cette alchimie des formes que rend à merveille l'alchimie des mots : beauté suprême, certes, insaisissable et pourtant, il y a une forte présence physique. Ce mouvement répétitif dévoile un univers dans lequel la représentation physique de ce personnage féminin tourne de manière obsessionnelle et réductrice autour de sa fonction d'objet de plaisir : son identité devient subordonnée à une identité sexuelle envahissante.

Nous pouvons ainsi évoquer dans le roman une source du plaisir visuel : la scopophilie. La scopophilie, telle que définie par Freud, consiste selon son étymologie au plaisir de regarder, pulsion sexuelle indépendante des zones érogènes où l'individu s'empare de l'autre comme objet de plaisir.

Les obsessions de l’agressivité :

Dans la première partie du roman, la scène symbolique du morcellement de la femme éthérée est directe, violente et significative. Nous avons vu comment le narrateur découpe le corps de la femme morte :

> je lui coupai la tête; quelques gouttes de sang coagulé et froid coulèrent de sa gorge; puis je lui tranchai les bras et les jambes. Je plaçai le tronc et les membres dans la malle, bien en ordre (p.57)

Notons ensuite la scène finale du roman sur le meurtre de la femme/garce avec le couteau qui est racontée de la sorte :

> Je sentis alors mon couteau s'enfoncer dans son corps. Un liquide chaud me jaillit au visage. Elle poussa un cri et me lâcha. Sans toutefois me débarrasser de cette chose tiède qui m'emplissait la main, je jetai mon arme. Enfin libre de mes mouvements, je palpai le corps : il était glacé. Elle était morte... [...] Tremblant de peur, je me couvris les épaules de mon manteau et regagnai ma chambre. M'étant approché de la lampe, j'ouvris les doigts : c’était son œil que je tenais ainsi ! Je ruisselais de sang de la tête aux pieds. (p.188)

Entre les deux scènes, de nombreuses occurrences de motifs se déploient selon une structure identique ou avec variations, renvoyant à ces deux scènes frénétiques et obsédantes. La plupart du temps la violence est évidente dans les actes racontés et dans la parole et elle reste parfois plus cachée sous les mots.

Du début à la fin de l’histoire, on décèle une progression vers la violence directement représentée, contrecarrée ou ralentie dans cette série d’occurrences : on passe ainsi du meurtre rêvé et imaginé fugitivement au meurtre réalisé, en passant par une étape intermédiaire dans laquelle est refoulée la représentation de l’acte violent.

Dans ses écrits, Freud met l’accent sur la destructivité de la compulsion. La compulsion de répétition devient parfois même synonyme de tendance à destruction. Freud associe également cette compulsion au masochisme primaire où le sujet retourne la violence contre lui-même. Ainsi se manifeste une tendance inconsciente à détruire, à souffrir, et puis à ressentir une satisfaction supérieure à toutes les autres.

Nous retrouvons ces éléments dans *La Chouette aveugle* où le narrateur montre d'une part la violence vis-à-vis des autres, et d'autre part, se laisse vaincre par sa maladie incurable, se voyant constamment comme un cadavre en décomposition et qui prend « un plaisir surhumain » à cette souffrance.

Cette violence se manifeste comme une forme de sadisme et de masochisme. Plus on avance dans l'écriture, plus le mot plaisir et l'idée de volupté sont liés à la pulsion agressive. En voici quelques exemples qui démontrent cette progression :

> Avec quel plaisir il accomplit cette besogne! Je suis sûr qu'il y prend une sorte de volupté. (p.88) [en parlant du boucher qui découpe les morceaux de viande.]
>
> La garce paraissait prendre plaisir à me torturer. (p.104)
>
> je me sentais tenté de l'imiter [le boucher]. J'avais besoin d'éprouver ce plaisir-là. (p.147)
>
> J'étais comme fou et je prenais plaisir à ma souffrance. C'était un plaisir surhumain, un plaisir que j'étais seul capable de supporter. (p.168)
>
> Je venais de comprendre le plaisir que le boucher éprouvait à essuyer son couteau à manche d'os aux gigots de moutons, le plaisir de trancher de la viande maigre où s'est accumulé du sang mort, du sang caillé, épais comme de la vase et qui, goutte à goutte, s'échappe de la gorge des bêtes et rougit le sol. (pp.181-182)
>
> Du fond de nous s'élevait un cri de désarroi et de plaisir. Soudain, elle me mordit si fort qu'elle me sectionna la lèvre. (p.187) [la scène de l'union avec la femme/garce.]

En psychanalyse, le sadisme vise l'obtention d'un plaisir sexuel dans et par la souffrance physique ou morale de l'autre et le masochisme dans et par sa propre souffrance. Selon Freud la cruauté est considérée comme un élément agressif de la pulsion sexuelle chez tout être et sa liaison à la libido transforme l'amour en haine. Il écrit à ce propos : « Que cruauté et pulsion sexuelle soient dans la relation la plus intime, c'est ce qu'enseigne sans aucun doute l'histoire culturelle de l'humanité [...] Il a également été affirmé que toute douleur comporte intrinsèquement la possibilité d'une sensation de plaisir »[352]. Il explique d'autre part que cette pulsion prend la racine dans un interdit du toucher qui s'appuie sur

[352] S. FREUD, « Trois essais sur la théorie sexuelle » (1905), *op. cit.* , p.92.

les premières interdictions depuis l'enfance. L'interdit peut porter sur le contact, la fusion des corps, et le désir d'envahir le corps de l'autre (la mère). L'interdiction est donc imposée par l'éloignement ou la séparation. Cet interdit du toucher s'oppose donc à la pulsion de tendresse et mène vers la pulsion de violence. Lorsque cet interdit prend une dimension démesurée, la pulsion d'emprise et de violence pourraient se transformer en une sorte de sadisme ou masochisme répétitifs et donc maladifs.

Il est intéressant de voir la montée de la pulsion de violence dans le rapport avec la femme à travers l'écriture. Le narrateur de *La Chouette aveugle* est séparé de sa mère et n'arrive pas à remplacer ce manque par la présence de femme qui se refuse à lui. Ce refus commence dès le mariage : « La nuit de nos noces, quand nous fûmes seuls, j'eus beau la supplier, elle ne voulut pas ». (p.100). L'interdiction ne fait qu'accroître le désir du narrateur pour sa femme : « Je constate seulement que cette femme, cette garce, cette sorcière avait répandu dans tout mon être un poison mystérieux qui me la faisait désirer ». (p. 103) La frustration atteint progressivement son paroxysme et se lie à la pulsion de mort : « Une nuit avec elle, puis mourir tous deux, dans les bras l'un de l'autre. C'était là pour moi le but suprême ». (p.104) La première image métaphorique de la pulsion de violence se dessine dans la scène où le narrateur fait casser le vase antique (symbole de la femme dans le roman) et le détruit : « Mais une impulsion mystérieuse et inattendue fit que ma main la heurta involontairement. Le récipient tomba et se brisa ». (p.125) Le désir d'emprise sur le corps de la femme devient une obsession insurmontable et se décrit à travers des mots de plus en plus expressifs et violents dans un mélange d'érotisme et de cruauté :

> Le galbe de ses cuisses et de ses fesses, la tiédeur de sa chair s'imposaient de nouveau à moi, avec toute la puissance de la réalité; le besoin que j'en avais m'obsédait. Il me fallait son corps, là, tout près. Il m'eût suffi d'un simple geste, d'un effort de volonté pour repousser cette tentation, mais le cercle de feu qui m'entourait le crâne se fit si étroit et si brûlant que je sombrai soudain dans un océan confus où flottaient d'horribles fantômes. (p.174)

La fin du récit aboutit à une extrême violence dans la représentation des scènes que dans les mots. La répétition des termes évoquant la cruauté tout au long du récit accentue la brutalité et la crudité de l'expression :

> Si cet éternuement ne m'avait pas retenu d'agir, j'aurais exécuté mon dessein. Je l'aurais dépecée et j'aurais livré sa chair au boucher d'en face qui l'aurait vendue aux gens. J'aurais aussi pris la peine de porter un morceau de cuisse au vieux débrideur de Coran, en guise d'aumône. Le lendemain je serais allé lui demander : « La viande que tu as mangée hier, tu sais d'où elle venait ? (pp.176-177)

Les obsessions érotiques et agressives nous conduisent vers une autre obsession qui est l'objet des analyses de Freud. Freud écrit :

> La première découverte à laquelle la psychanalyse nous conduit, c'est que, régulièrement, les symptômes morbides se trouvent liés à la vie amoureuse du malade ; elle nous montre que les désirs pathogènes sont de la nature des composantes érotiques et nous oblige à considérer les troubles de la vie sexuelle comme une des causes les plus importantes de la maladie[353].

La violence auto ou hétéro destructrice, autrement dit en termes psychanalytiques, la mise en jeu de la pulsion de mort totalement désintriquée de la pulsion de vie et qui donne la possibilité d'atteindre une jouissance est ainsi décrite dans le roman. A travers ces images, il y a une autre obsession très attachée à l'agressivité et qui se donne également à lire.

Les obsessions morbides :

L'être narcissique se voit souvent condamné à une immobilité qui est contraire à son avidité et à son appétit dû au désir. Une image obsédante qui revient souvent pour illustrer ce sentiment étrange et ambivalent, c'est celle de l'image du mort-vivant.

S'appréhender soi-même comme un mort vivant, c'est sentir avec terreur un moi qui n'arrive pas à mourir tout à fait, qu'il est enseveli dans un corps pétrifié et qui n'arrive pas à vivre pleinement. C'est l'expérience de l'angoisse à l'état pur. Ce

[353] Sigmund FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1924), Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001, p.57.

thème est donc la représentation symbolique de l'ensevelissement en soi-même, du refus d'une pulsion de vie. C'est la damnation du narcissique. L'angoisse est somatisée comme une oppression intolérable due au sentiment mal défini d'un drame personnel imminent. Elle est l'expérience anticipée de la mort, la seule représentation concrète que nous ayons de la négation de l'être, de son retour à un état inorganique. L'enfer pour un moi mort au monde est de se savoir enfermé et emmuré vif dans son propre corps.

Ni tout à fait mort, ni cependant vivant, immortel dans cette situation insoutenable, le narrateur de *La Chouette aveugle* est contraint d'accepter cette situation qu'il décrit de la sorte :

> Chose effrayante, je sentais que je n'étais ni tout à fait vivant ni tout à fait mort. J'étais un cadavre ambulant. Rien ne me rattachait plus au monde vivant et cependant je ne bénéficiais ni de l'oubli, ni du repos que l'on trouve dans la mort. (p.138)

Cette angoisse est l'enfer mélancolique sans issue. Face à cet état de désespoir, il ne se suicide pas au sens propre du terme mais se laisse mourir parce que son instinct vital n'est pas suffisant pour le soutenir. Il exprime cet état d'entre-deux-morts d'une façon répétitive à travers de nombreuses images et métaphores comme celle de la tombe et du cercueil. Nous lisons par exemple :

> Bien souvent, j'avais l'impression de me trouver enfermé dans un cercueil. La nuit, ma chambre se resserrait, m'oppressait. N'était-ce pas cela que l'on éprouvait dans le sépulcre ? (p.149)

Cette mort du moi au monde peut être interprétée comme une conduite choisie de l'inconscient qui éloigne aussi la souffrance de vivre et échappe à l'indifférence du milieu. Le Moi est menacé par l'agression du dehors, incapable de s'adapter au réel. Son absence du monde est une expérience douloureuse du néant de l'être dans une vie qu'il ne s'est investi d'aucun affect sauf négatif. Il se replie sur lui-même et refuse toute action.

Nous avons étudié les thèmes de la dépersonnalisation. Le morcellement, la putréfaction, l'enterré-vivant, c'est l'image d'un corps vécu comme étranger et révélant à l'évidence un moi incapable d'ordonner les gratifications et les frustrations de la vie ; au lieu d'être intégrées, ces frustrations sont vécues comme

étrangères, inconnues, le sujet se sent incomplet, partiel, multiple. Ce schéma corporel est celui d'un schizophrène. La perte du sens des limites corporelles qui voit ses membres en dehors de lui, c'est là la logique de l'indifférenciation schizophrénique. Le narrateur se sent étranger à lui-même et entretient dans une démarche complémentaire une secrète connivence avec l'inintelligible.

Le retrait du sujet dans la solitude et le désintéressement du schizophrène envers son environnement sont interprétés par Freud comme un retrait de l'investissement libidinal dans les objets extérieurs. Cette énergie libidinale est d'abord redirigée vers l'ego et cause dans un premier temps de la mégalomanie et de l'hypocondrie[354]. La rencontre avec l'univers d'un schizophrène est une rencontre singulière avec l'étrange. C'est un univers morcelé, délirant, plein d'hallucination et dont l'énonciation discursive est aussi étrange que le reste. Le *Dictionnaire de la psychanalyse* en propose cette description :

> sous les hallucinations de sens, sous le délire même de la pensée, il y a quelque chose de plus profond, un sentiment d'intensité, c'est-à-dire un devenir ou un passage. Un gradient est franchi, un seuil dépassé ou rétrogradé, une migration s'opère : je sens que je deviens femme, je sens que je deviens dieu, que je deviens voyant, que je deviens pure matière...[355]

Le narrateur de *La Chouette aveugle* raconte souvent ce genre d'hallucinations, ce sentiment d'intensité et de métamorphose : « Je me sentais redevenu enfant; » (p.108), « J'évoluais donc dans un monde végétal. J'étais devenu plante. » (p.159), « J'étais devenu dieu, j'étais même plus grand que les autres dieux » (p.169), « J'étais devenu le vieux brocanteur. » (p.189)

Le corps est castré, dépecé, déformé, et devient une sorte d'épouvantail. L'obsession de ce corps souffrant est frappante. Il est défait, n'a pas de frontière entre l'intérieur et l'extérieur.

Tous les détails des scènes obsessionnelles sont symboliques, ce qui veut dire qu'ils représentent de façon figurée, imagée, les conflits et les désirs

---

[354] Mégalomanie : « surestimation du sujet vis-à-vis de ses propres capacités » et hypocondrie : « l'interprétation déréelle de sensations ou de signes physiques ressentis comme anormaux et conduisant à la crainte ou à la croyance d'avoir une maladie ». (Roland DORON & François PAROT, *Dictionnaire de Psychologie, op. cit.,*)

[355] Collectif, *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p.780

inconscients. Il nous faudra donc voir les fantasmes originaires qui y sont cachés. Nous suivons ainsi à travers les méandres de l'écriture, le cheminement d'une pensée régressive qui fait retour au lieu de son origine. Dans le chapitre suivant, nous irons à la découverte du fantasme comme « combinaison inconsciente des choses vues et des choses entendues »[356] par le narrateur qui à travers l'écriture nous conduit au plus profond de cet inconscient.

[356] S. FREUD, *Naissance de la psychanalyse* (1895), PUF, 1956, pp.180-181.

Chapitre 3 : L'élaboration des fantasmes originaires

Préambule :

> Il y a des milliers d'années on a prononcé les mêmes paroles, pratiqué les mêmes accouplements, éprouvé les mêmes détresses puériles, la vie, d'un bout à l'autre, est-elle autre chose qu'un conte à dormir debout ? N'est-ce pas mon propre conte que j'écris ? Les contes ne sont qu'une voie de retraite ouverte aux pauvres désirs que chaque narrateur a conçus dans l'étroitesse de sa mentalité héréditaire et qu'il n'a pu satisfaire. (pp.107-108)

En relisant ce passage, nous y voyons le procédé d'une mise en abyme. Hedayat suggère, par le biais du narrateur, l'idée des désirs refoulés qu'il retrace tout au long de son récit et qui nous font plonger au cœur de la problématique des fantasmes originaires. Hedayat semble avoir tenu à créer une certaine forme d'écriture, diffuse et complexe, en glissant toutefois des indices parfois très directs pour inciter le lecteur à entrer dans le déchiffrement de cette écriture qui repose sur la construction progressive de fantasmes. Des arrangements de mots et des répétitions naissent sous la contrainte de ce qui a été refoulé et doit être verbalisé. Des formes s'imposent en fonction des significations assignées aux phrases.

Nous repérons dans ce passage la répétition de mots (mêmes, conte(s)), une manifestation textuelle essentielle, qui, en harmonie avec le sens, permet l'expression des fantasmes. Cette forme textuelle ressassée s'identifie à une écriture qui travaille les projections d'images répétitives. Le dynamisme provoqué par cette stratégie discursive alimente la chaîne signifiante qui conduit vers les fantasmes originaires, tout en laissant toujours présente la signification première d'une image, ce qui permet une ouverture interprétative relevant de la reconstitution du signifié. La répétition dans *La Chouette aveugle* est donc « une répétition signifiante »[357]selon l'expression de Didier Anzieu.

Le narrateur décrit son récit comme un « conte » et répète à plusieurs reprises ce mot. Il raconte aussi dans un autre moment du récit : « Je vivais intérieurement les péripéties de ces contes ». (p.107) Cette allusion insistante au conte n'est effectivement pas anodine. Le conte est « le prêt-à-porter du fantasme » comme le propose Jean Bellemin-Noël qui précise ensuite :

---

[357] Didier ANZIEU, *Art et fantasme*, Conférences du Centre d'Etude de l'Expression (hôpital Sainte-Anne, Paris), Champ Vallon, 1984, p.195.

> Les contes sont les mises en œuvre de certaines organisations inconscientes que l'on retrouve d'ailleurs dans l'activité psychique.[358]

Dans *Les Contes et leurs fantasmes*, ce critique met en rapport le fantasme et le côté fantastique des contes et à travers la libre association dans l'enchaînement des épisodes, il tente de lire les fantasmes qui s'y dissimulent. Nous essayons dans ce chapitre de suivre son exemple et de voir les fantasmes originaires du « conte » du narrateur de *La Chouette aveugle* dans l'enchaînement et le ressassement des éléments, « c'est-à-dire sans viser à repérer un modèle »[359] précis. J. Bellemin-Noël décrit ainsi son cheminement :

> Nous supposons que chaque récit forme une configuration unique où l'inconscient de chaque lecteur (ou auditeur) retrouve ce que de lui-même – à son initiative et à son sujet – il cherche à se représenter pour son propre compte.[360]

Dans sa démarche, J. Bellemin-Noël explique qu'en effet, dans notre vie pulsionnelle infantile, il existe des traumatismes qui s'inscrivent dans le psychisme de chaque personne et que l'inconscient met en image ou en parole. Il y a aussi les scénarios qui se forment à partir de ces souvenirs angoissants. Ce mécanisme est en place pour mettre en mot quelque chose de caché qui est très difficile à exprimer sauf par des récits et des métaphores. Il n'y a donc rien de mieux pour les désirs et les pulsions qui trouvent dans les contes leur refuge idéal. Il donne ensuite l'exemple du complexe d'Œdipe. La théorie psychanalytique a aussi besoin de cette image et de cette histoire pour pouvoir mettre en mot ce complexe[361]. Une fois qu'on repère, par exemple dans un récit, la présence de ce complexe, tout reste à percevoir et à formuler. Il n'est pas suffisant pour un analyste de découvrir la présence du complexe d'Œdipe dans un conte, mais ce qui est important, c'est de voir image par image, mot après mot cet ensemble mis à plat dans le texte. J. Bellemin-Noël explique :

---

[358] Jean BELLEMIN-NOËL, *Les Contes et leurs fantasmes*, PUF, Coll. Ecriture, 1983, p. 9.
[359] *Ibid.*, p.49.
[360] *Ibid.*, p.94.
[361] C'est en 1910, dans son texte intitulé *Contribution à la psychologie de la vie amoureuse* que le terme « complexe d'Œdipe » est utilisé par Freud pour la première fois.

> Toute interprétation soucieuse d'atteindre les phénomènes inconscients est surplombée par de grandes configurations que l'on retrouve dans la mythologie, dans les légendes, dans les divers domaines de la culture immémoriale. Des configurations dont on répète qu'elles appartiennent à « la symbolique » universelle, ce qui leur a valu de faire partie du corps de doctrine de la psychanalyse. Or, ces grandes configurations sont déjà elles-mêmes, en réalité, des *pré-interprétations* (repérées et inscrites dans notre conscient ou notre préconscient), qui reflètent et qui formulent en langage de savoir les moments nodaux de la vie psychique inconsciente.[362]

Suivant ces propos et notre cheminement « textanalytique », nous nous attarderons ainsi sur les termes répétés dans *La Chouette aveugle* et nous prendrons en même temps en considération l'ensemble organisé du récit pour repérer les fantasmes originaires qui se déguisent dans l'écriture. Nous voulons entendre, avec notre « écoute flottante », ce que le texte ne dit pas ouvertement. A la manière de J. Bellemin-Noël donc, « on collecte et on esquisse en même temps un rangement, on rassemble les fils tout en commençant à les nouer, mais sans serrer les nœuds tout de suite » car généralement, « le récit offre des repères, par l'analogie de certaines figures – au sens le plus large, procédés formels comme éléments de contenu – qui se répètent, se répondent, s'inversent, se contredisent, se dégradent ou s'exaspèrent »[363]et qui nous conduisent au cœur de l'inconscient du texte.

III.1. Fantasmes et fantasmes originaires :

Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons abordé la question du fantasme dans *La Chouette aveugle*. Nous avons évoqué la définition du fantasme comme un scénario imaginaire dont le sujet est le protagoniste. Le fantasme met en scène des actions qui représentent l'accomplissement du désir dans les rêves et les rêveries diurnes. Le travail du fantasme permet la transformation de l'investissement pulsionnel de l'objet. A partir de cette définition, et en nous

---

[362] Jean BELLIMIN-NOËL, *Interligne 3 : lectures textanalytiques*, Coll. Objet, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 16-17.
[363] Jean BELLEMIN-NOËL, *Les Contes et leurs fantasmes, op. cit.* pp. 72-73.

fondant sur la réflexion de Freud, nous avons vu les fantasmes érotiques ou agressifs présents dans le texte.

Tout en soulignant l'importance de la notion de fantasme dans la théorie psychanalytique de Freud, il y a un autre problème récurrent dans sa pensée qui renvoie à cette notion, celui de « l'originaire ». En quoi certains fantasmes peuvent-ils être tenus pour originaires ? Nous allons tenter de le définir en nous appuyant sur la théorie de Freud.

Les fantasmes permettent d'expliquer un événement fondateur de la vie du sujet tout en étant transindividuels. En suivant cette idée, Freud s'intéresse aux scènes originaires. Selon lui, il y a des pulsions chez tout sujet qui découlent des scènes primaires (comme par exemple la naissance). Les fantasmes originaires sont donc des fantasmes inconscients qui pourraient exister chez tous les névrosés et probablement chez tous les êtres humains. Ainsi si les mêmes fantasmes reviennent dans les différentes analyses, « il faut supposer un schème antérieur capable d'opérer comme «organisateur»[364].

Freud distingue trois fantasmes originaires essentiels tout en signalant que sa liste n'est pas exhaustive[365]: le fantasme primitif (coït des parents vu comme une violence du père sur la mère), fantasme de castration (origine des différences de sexes), fantasmes de séduction (des avances sexuelles comme surgissement de la sexualité). Le fantasme comme un scénario imaginaire où se rencontrent des schémas préconçus, des affabulations personnelles, et un vécu individuel, trouve plusieurs lieux de manifestations. Ainsi peut-il apparaître dans le rêve sous forme de fiction, ou se donner à lire par le biais d'un souvenir.

Freud donne ensuite une explication phylogénique pour élucider les fantasmes originaires et il précise ainsi :

> Je crois que ces fantasmes primitifs, et sans doute quelques autres, sont une possession phylogénétique. En eux, l'individu atteint, au-delà de son expérience propre, à l'expérience de la nuit des temps[366].

---

[364] Jean LAPLANCHE, J. B. PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme*, Hachette, Coll. Pluriel, 1998 (1985), p.60.

[365] Freud décrit d'autres fantasmes originaires : le retour à l'utérus maternel, l'incorporation cannibalique suite au meurtre du père rival, etc. Ces fantasmes renvoient chaque fois et au vécu actuel et à un autrefois lointain, aux origines. Voir : Sigmund FREUD, *Totem et Tabou* (1912), Payot, Coll. Petite bibliothèque Payot, 2004.

[366] Sigmund FREUD, « 23e conférence d'introduction », 1917, cité dans : Michèle PERRON-BORELLI, *Dynamique du fantasme*, PUF, Coll. Le fil rouge, 1997, pp. 177-178.

Ce type de fantasme se rencontre chez un sujet sans que l'on puisse affirmer qu'il s'agit de scènes réellement vécues par l'individu. Ils appelleraient une origine phylogénétique où la réalité retrouverait son droit. Par exemple la castration aurait été effectivement pratiquée par le « père » dans le passé historique de l'humanité. Nous retrouvons ainsi dans ces propos l'idée d'une transmission transgénérationnelle par l'inconscient. L'idée est, comme l'explique M. Perron-Borelli, que par exemple un enfant « aurait une capacité innée de développer ses propres fantasmes originaires au contact des événements de son enfance, mais à partir d'un héritage ancestral d'ordre phylogénétique qu'il rapproche de l'instinct des animaux »[367].

Nous avons signalé plus haut que Freud parle essentiellement de trois fantasmes (scène primitive/castration/séduction). Etant donné que ces « trois fantasmes fondamentaux seraient des composantes du complexe d'Œdipe », [368] car ils peuvent être repérés et combinés dans les réseaux fantasmatiques qui définissent ce complexe, nous allons tout étudier cette notion plus profondément pour la mettre en lien avec le texte de *La Chouette aveugle* .

La répétition et l'effet-Œdipe :

Le complexe d'Œdipe est généralement défini en psychanalyse comme le désir qu'un enfant entre trois et cinq ans éprouve pour le parent du sexe opposé. Ce désir place le parent du même sexe en position de rival et provoque l'hostilité de l'enfant envers celui-ci. L'importance du complexe d'Œdipe provient du fait que la structuration de chaque personne dépend de la façon dont a été surmontée et réglée la période de la déchirure ouverte par les conflits oedipiens. Or ces conflits ne se réduisent pas à la simple ambivalence entre amour et hostilité pour les parents, ils se caractérisent plutôt par l'impossibilité des désirs à se réaliser. Dans l'Œdipe, le sujet se heurte en effet à une barrière marquant un interdit fondamental, non réductible à un vécu individuel, commun à tous les hommes : l'inceste. C'est pourquoi, d'après Freud il est fondamental pour « l'éducateur » de prendre en considération et avec intelligence cette période. Il écrit à ce propos :

---

[367] Michèle PERRON-BORELLI, *Dynamique du fantasme, op. cit.* , p.178.
[368] *Ibid.*, p.180.

> Il est inévitable et tout à fait logique que l'enfant fasse de ses parents l'objet de ses premiers choix amoureux. Toutefois il ne faut pas que sa libido reste fixée à ces premiers objets [...]. L'enfant doit se détacher de ses parents : c'est indispensable pour qu'il puisse jouer son rôle social.[369]

Résoudre le complexe d'Œdipe pour une personne, c'est dépasser le conflit originel pour accéder à son autonomie : un Œdipe mal résolu produit un adulte peu autonomisé, dont les difficultés de séparation psychique se traduiront par divers symptômes allant des troubles des conduites alimentaires à la toxicomanie, en passant par des troubles relationnels de toutes sortes.

Nous savons que le complexe d'Œdipe constitue une source inépuisable pour de nombreux écrivains et artistes dans la création des œuvres. Nous pensons qu'Hedayat s'est aussi inspiré en quelque sorte de ce phénomène pour créer son personnage/narrateur dans *La Chouette aveugle*.

La relation du narrateur avec la mère et le père est largement évoquée (explicitement ou implicitement) dans le texte et le récit de l'enfance constitue un sujet obsessionnel du discours. La mise en scène du désir dans le roman est aussi indissociablement liée à celle de l'interdit qui persiste dans le discours du narrateur et où les fantasmes sexuels sont souvent associés à une situation d'illégitimité ou d'adultère. A partir des réseaux et images répétitives, nous pouvons traduire la présence latente de ce complexe exprimé dans l'écriture. Le complexe d'Œdipe surgit et s'exprime ainsi à travers le ressassement textuel.

III.2. Figure maternelle :

L'insistante figuration de la mère, la complexité de son image ainsi que la symbolisation récurrente d'un espace « maternalisé »[370] se répètent tout au long de *La Chouette aveugle*. Nous y trouvons aussi bien une description fantasmée de la mère que le glissement d'une perception symbolique (la chambre, la maison), les

[369] Sigmund FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1924), *op. cit.*, p.70.
[370] Selon l'expression de Gabrielle D. FREMONT, « Dé-lire Butor », in *Etudes littéraires*, vol.11, N°3, 1978. Source : http://id.erudit.org/iderudit/500471ar.

personnages doubles (femme éthérée/la garce) ainsi que des allusions à des objets partiels et clivés (le bon sein de la mère ou le mauvais sein de la nourrice).

La figure maternelle est une figure envahissante ; même absente, elle a une présence importante pour le narrateur. Il est donc intéressant d'analyser certains aspects de cette figure énigmatique.

La mère était danseuse dans le temple « Lingam » : « Son ministère consistait à exécuter des danses rituelles devant la grande statue du dieu et à vaquer au service du sanctuaire. » (p.92), raconte le narrateur. Dans *TLF* (1983), nous retrouvons cette définition pour le Lingam : « Symbole phallique du dieu Shiva dont le culte est lié à l'idée de fécondité et de puissance créatrice ». La mère est donc directement liée au phallus. Précisons qu'en psychanalyse, le phallus n'est pas simplement le pénis mais exprime « symboliquement sa valeur »[371]. Le phallus est un objet qui existe dans le registre de l'imaginaire. Il n'est pas ce dont les hommes sont pourvus et que les femmes désirent ; c'est le signifiant du manque pour tout sujet, que celui-ci soit homme ou femme. Le choix de l'identité sexuelle (psychique) se décide en fonction de la modalité sur laquelle ce manque est vécu. Le phallus désigne l'image d'une complétude que l'enfant croit avoir vécue et perdue.

La mère détient cet objet phallique et possède donc en quelque sorte les deux sexes, c'est donc elle qui a le pouvoir et qui donne la vie et la mort tout comme Shiva qui est la personnification de l'Absolu, le destructeur et le régénérateur du monde, maître de mort et de renaissance.

La mère est séductrice et tentatrice. La rivalité que cette séduction provoque entre le père et l'oncle conduit à un conflit incestueux. Voici ce que le narrateur imagine de cette scène de séduction :

> A travers ses mouvements harmonieux et ses invites sensuelles, gestes hiératiques, la bayadère s'épanouissait comme un pétale de rose. Elle laissait courir un frisson le long de ses épaules et de ses bras, s'inclinait, se redressait. Toutes ses attitudes, qui comportaient autant de sens particuliers, et qui parlaient un langage muet, quelle impression peuvent-elles avoir faite sur mon père ? Et surtout, ajoutant encore au caractère voluptueux du spectacle, l'odeur acre et poivrée de la sueur de

[371] Roland DORON, Françoise PAROT, *Dictionnaire de psychologie*, *op. cit*., p.539.

> cette femme, mêlée au parfum du jasmin et de l'huile de santal. (pp.92-93)

Métonymie de la danse du serpent avec les mouvements sensuels et le charme de l'ondulation qui se prolonge dans toute cette scène fantasmatique éveillant les différents sens (vue/odorat/toucher) pourrait apparaître comme la transcription fantasmatique d'une scène déjà vue, une plongée dans l'inconscient du narrateur.

Le Serpent est évoqué indirectement dans cette image et directement dans de nombreuses autres scènes. Le serpent avec les yeux étincelants et les crochets empoisonnés et effrayants hante le père/l'oncle, une description qui revient régulièrement et se répète dans le texte. La femme a les mêmes yeux étincelants et enchanteurs. Les mouvements de sa danse rappellent ceux du naja. Voici le passage où le père demande à la mère de danser pour une dernière fois avant l'épreuve de naja :

> Elle consentit et ce fut au son de la flûte du charmeur de serpents qu'elle dansa. Un flambeau éclairait la scène. Les mouvements que faisait ma mère étaient harmonieux, pleins d'une signification profonde; elle glissait, se tordait, pareille à un naja. (p.95)

Au-delà de sa connotation sexuelle présumée, par sa forme, le serpent est sans conteste un symbole phallique et l'image récurrente du reptile constitue, avec le mot Lingam, un réseau d'associations obsédantes, une chaîne significative dont il ne faut pas perdre la trace. La mère laisse par exemple en héritage une bouteille de vin rouge « mêlé de venin de naja » pour le narrateur. Cette bouteille de vin est un des éléments récurrents du texte. En laissant ce poison, la mère fait en quelque sorte le don de la mort symbolique. Une image qui illustre l'angoisse pulsionnelle de la séparation d'avec la mère et la peur de la castration. Cette hantise du serpent se répète ainsi dans les rêves et les fantasmes du narrateur :

> J'imaginais qu'on avait peut-être jeté ce vieillard dans un cachot ténébreux, en compagnie d'un naja, et qu'il en était sorti avec cet aspect, la barbe et les cheveux blancs. (pp.128-129)

Et le narrateur se transforme et se métamorphose à l'image de son père, séduit et dominé par la présence de cette femme phallique :

> Mes cheveux et ma barbe étaient ceux d'un homme sorti vivant d'un réduit où on l'aurait enfermé en compagnie d'un naja. (p.188)

Le serpent représente une image/tabou dont le contact est à la fois désiré et interdit. C'est-à-dire une réalité psychique, chargée d'affects ambivalents, dont l'approche angoisse le Moi et l'obsède. Pour que les images nous obsèdent, il faut qu'elles représentent quelque chose d'invisible, d'intérieur, qu'elles évoquent ce qui provient de l'autre scène, c'est-à-dire de l'inconscient.

C’est à partir de la scène suivante que nous retrouvons l’allusion directe du narrateur aux fantasmes originaires refoulés. La répétition du mot religion/religion de Lingam attire l’attention vers l’importance de ce motif symbolique et amplifie l’image de la femme phallique. Le récit se fait projection de l’inconscient et multiplie les termes appartenant au lexique de l’intime. Le narrateur raconte :

> Tout cela raviva les réminiscences refoulées que mon père portait en lui. Il revint fou de la bayadère, fou au point de se convertir à sa religion, à la religion de Lingam. A quelque temps de là, la jeune fille se trouva enceinte, on la chassa du temple. (p.94)

L’image du serpent conduit vers un autre problématique en rapport avec la mère et c’est l’interdit. Il y a deux interdits liés à la mère : la mère tombe enceinte et est chassée du temple car elle n’est plus considérée comme pure et dévouée. Ensuite l’oncle profitant de sa ressemblance avec le père se met à la place du père et fait l’union avec la mère et touche ce corps interdit. La mère phallique qui est détentrice de la loi pose la punition. Elle impose l’épreuve da naja qui est racontée de la sorte :

> Mais ma mère découvrit tout. Elle déclara qu'elle les quitterait l'un et l'autre à moins qu'ils ne se prêtassent à l'ordalie du naja ! Elle appartiendrait alors au survivant. Voici en quoi consistait l'épreuve : on enfermerait mon père et mon oncle avec un naja dans une pièce obscure. Naturellement celui que le serpent mordrait crierait; le charmeur ouvrirait alors la porte et délivrerait l'autre, dont la bayadère deviendrait l'épouse. (p.94)

Voici donc la mère castratrice, évoquée dans le corps du serpent, ce qui nous fait supposer l'ambivalence des sentiments du narrateur vis-à-vis d’elle. L'envie/la

peur d'être mordu et castré par elle voisine avec un sentiment de haine/amour que le père/le narrateur éprouve pour celle qui le fascine et le menace à la fois.

Mais cette mère ne se figure que dans le fantasme du narrateur. La mère et le fils ne peuvent donc se rejoindre que dans la mort. C'est ainsi que peut être interprétée la recherche de la mort qui pousse le narrateur à s'identifier au néant maternel et à vouloir tuer la femme. Le narrateur a le sentiment d'amour/haine contre celle qui engendre la souffrance et l'abandon mais cet amour/haine est tourné vers la femme garce qui remplace la mère fantasmée. Il existe ainsi une angoisse de dévoration qui se dessine dans le rapport avec la garce et qui rejoint l'image de la morsure du serpent. Le fantasme de castration par la garce/mère est explicite dans la scène du conflit final avec la garce. Le narrateur voudrait être identifié au phallus et remplacer le père mais le père absent est pourtant très présent dans l'image du vieux brocanteur :

> La garce m'absorbait comme une proie et j'étais partagé entre la volupté et la terreur. [...] Soudain, elle me mordit si fort qu'elle me sectionna la lèvre. [...] Avait-elle compris que je n'étais pas le vieux brocanteur? Je cherchai à me libérer de son étreinte mais, malgré tous mes efforts, je demeurais incapable du moindre mouvement. (p.187)

Une autre analogie entre l'image de la mère et de la femme est que la mère qui abandonne et qui refuse de donner son amour est considérée comme vile et impure, une figure vers laquelle se polarisent les haines. En effet, bien que le héros affectionne sa femme, cette dernière n'en demeure pas moins une incarnation de la «mauvaise mère» puisqu'elle est aussi identifiée à une putain. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il la nomme « la garce », une explication qui trouve son origine dans un temps archaïque et éternel. Le narrateur raconte :

> Je l'appelle garce parce qu'aucun autre nom ne lui va aussi bien. Je ne veux pas dire «ma femme », car nous n'étions pas mari et femme; ce serait mentir à moi-même. De toute éternité, je l'ai appelée « garce ». Ce mot avait pour moi un attrait particulier. (p.113)

Mélanie Klein, dans *Envie et gratitude* explique l'origine de cette identification de la mère à une putain:

> [II y a des] tendances qui poussent l'enfant à vouloir tuer la mère, dont la relation sexuelle avec le père n'est pas ressentie seulement comme

> une trahison de l'amour que l'enfant lui porte, mais comme entièrement mauvaise et méprisable. C'est ce sentiment qui est à la base de l'assimilation inconsciente [...] de la mère à une prostituée.[372]

Le narrateur parle ainsi des relations de sa femme - « une femme vicieuse »- avec « la canaille », « un mendiant crasseux » avec « le dégoût qu'inspirait sa personne » (p.164) et principalement avec le vieux brocanteur qui incarne la figure paternelle. Nous pouvons dire qu'il y a une part de mépris dans ce que le narrateur ressent pour cette femme/mère mais nous pensons surtout que dans le contexte du récit, l'identification de la mère (par l'intermédiaire de la garce) à une prostituée est aussi une défense qui permet au moi du narrateur de se déculpabiliser de son désir œdipien pour la mère.

Le narrateur apparaît dans une sorte de dépendance maladive vis-à-vis de sa femme, en qui il cherche régulièrement un refuge. La femme est dans une position de supériorité et le narrateur devant elle reste comme un enfant qui n'a pas accès à son monde complexe et mystérieux et qui ressent la honte de son désir ardent et incestueux pour elle. Il raconte :

> Je m'aperçus avec effroi que ma femme était devenue une grande personne, en pleine possession de ses facultés, tandis que moi j'étais resté enfant. Vraiment, son visage et ses yeux me faisaient honte. (p.167)

La garce le néglige et le rejette mais il se jette de nouveau à ses pieds et la supplie. C'est la seule fois d'ailleurs que le narrateur dit qu'il l'appelle avec son vrai nom, un nom qu'il ne révèlera jamais. Mais ce nom absent devient lisible et traduisible à travers l'association des images ; il désigne la mère avec son incontournable dimension de l'absence. Cette non-existence du nom propre avec sa « résonance singulière » fait de lui une illusion qui dénonce le caractère anonyme mais très familier de l'être absent.

> ... Mais elle revint. Elle n'était pas aussi dure que je le supposais. Je me levai et baisai le pan de sa robe; je tombai à ses pieds, secoué de sanglots qu'entrecoupait la toux, je frottais mon visage contre ses mollets, je l'appelai même, à plusieurs reprises, par son vrai nom, qui avait comme une résonance singulière. (p.169)

[372] Mélanie KLEIN, *Envie et gratitude et autres essais*, Gallimard, Coll. Tel, 1978, p.167.

La femme garce est ainsi le substitut de la mère. En psychanalyse, une libido masculine très attachée à la mère provoque lors du choix d'objet d'amour compensatoire à l'objet perdu une recherche d'objets choisis qui conservent l'empreinte des caractères maternels et qui s'intègrent au contexte de l'enfance, car nous ne possédons jamais qu'une seule mère. Ces objets deviennent par le fait même des substituts de la mère première. La femme aimée, unique, irremplaçable devient aussi cet objet substitut. Le récit met en image ce phénomène de substitution et le narrateur le dévoile lui-même : « je l'avais épousée parce qu'elle ressemblait à sa mère, parce qu'elle avait avec moi aussi une vague ressemblance ». (p.114) Il raconte d'ailleurs l'attitude maternelle de la femme/garce :

> [La garce] était venue à mon chevet, qu'elle avait pris ma tête sur ses genoux, et qu'elle m'avait bercé comme un enfant — comme mue par l'éveil de l'instinct maternel. (p.109)

Le narrateur est coincé entre deux instances féminines qui représentent, chacune à la fois, la femme et la mère. Nous comprenons alors son impuissance à faire l'amour avec la femme puisqu'il entre en conflit avec la dynamique fantasmatique qui se représente dans le texte, celle de la possession du corps maternel. Lorsque la garce se refuse au narrateur malgré les supplices, que « rien ne put l'attendrir » (p.100), elle touche le nœud filial mère/fils. Nous pouvons ainsi lire :

> On ne me croira pas, c'est d'ailleurs à n'y pas croire, elle m'empêcha de lui baiser les lèvres. La seconde nuit je couchai à la même place que la veille, sur la terre nue; les nuits suivantes, la même chose. Je n'osais pas. Bref, pendant longtemps, j'allai dormir à l'autre bout de la chambre, à la dure. Qui le croira ? Pendant deux mois, non : deux mois et quatre jours, je couchai loin d'elle, à même le sol, sans avoir le courage de m'approcher d'elle. (pp.100-101)

La garce aborde un sujet inavouable, le lien incestueux par lequel se définit le comportement du narrateur gravé par des fantasmes de possession et de retour au sein maternel. Toucher la jouissance pourrait devenir ici atteindre l'interdit qui permet de reprendre la place à l'intérieur du corps de la mère.

Le fantasme de viol rejoint également cette image. La femme reste intouchable, inaccessible pour le narrateur mais il a envie de pénétrer dans la chambre de la femme et de la posséder. Nous retrouvons ainsi ce que Freud appelle la poussée (l'*impetus*) de la libido (son énergie) : la violence de la pulsion[373]. Le narrateur utilise lui-même le mot « viol » pour définir son désir :

> Un soir enfin, je résolus de la violer. Mais lorsque je tentai de mettre mon plan à exécution, elle m'opposa une résistance acharnée. (p.102)

Ce désir pourrait aussi suggérer le fantasme œdipien de rejoindre la mère. Le rapprochement avec la mère implique le meurtre symbolique du père (d'où la haine contre le vieux brocanteur/père). S'il y arrive, il a une sensation de toute puissance, celle d'être « un demi-dieu ».

Représentante de la mauvaise mère, la garce devient symboliquement, l'objet à mutiler, à détruire, afin de taire l'interdit. Car parallèlement à la mise à nu de l'échec sexuel du narrateur se dévoile, chez la garce, des actes adultères. Elle recherche avec ses « amants à la douzaine » une union corporelle interdite. Le sentiment du narrateur face à cet échec est l'humiliation et la frustration :

> Elle avait préparé d'avance le mouchoir virginal, avec du sang de pigeon. Il se peut aussi qu'elle ait conservé celui de sa première nuit d'amour — pour mieux se moquer de moi. Alors tout le monde me félicita, les gens clignaient de l'œil. Ils pensaient sans doute : « Le gaillard s'est emparé de la place, hier au soir! » Moi, j'encaissais : ils riaient de ma bêtise. Je m'étais juré d'écrire tout cela un jour. (p.101)

Le lien même du narrateur avec la garce est une relation incestueuse à la base puisque la garce est comme sa sœur, ils ont un lien de sang (la cousine germaine) et un lien de lait : « Bien que son frère de lait, il me fallut l'épouser ». (p.100) ; ce lien interdit, on le retrouve ensuite entre le frère de la garce (qui ressemble à la garce) et le narrateur. Ce désir d'inceste tend peut-être dans ce passage vers le fantasme d'un passé fusionnel et asexué avec la garce/mère :

> Je m'assis sur le perron et pris l'enfant sur mes genoux. Je le pressai contre moi. Son corps était chaud; ses mollets ressemblaient à ceux de ma femme. Il avait les mêmes gestes naïfs. [...] Je baisai cette bouche

[373] Sigmund FREUD, « Pulsions et destin des pulsions » (1915), *in Métapsychologie*, Gallimard, 1968, p. 18.

> toute pareille à celle de ma femme et dont les lèvres avaient la saveur amère et acre d'un trognon de concombre. (p.122)

Le refoulement des pulsions infantiles fantasmées entraîne l'inceste. Ces personnages (garce et son frère) réveillent dans l'inconscient l'image maternelle en même temps que le souvenir du tabou de l'inceste qui a selon Freud un caractère universel[374].

Mais un des exemples les plus explicites en lien avec l'inceste se dessine également dans la relation avec la nourrice qui remplace la mère et qui prend le narrateur en charge comme son enfant, mais cela n'empêche pas le narrateur de montrer une réaction assez violente vis-à-vis d'elle : « Pourquoi cette femme qui ne m'était rien se trouvait-elle sur un tel pied d'intimité avec moi? » (p.128), se demande le narrateur.

La nourrice donne le sein mais cela rappelle l'insupportable souffrance de sevrage qui après la naissance, est la deuxième séparation difficile pour un être. Cette douleur se traduit à travers les mots très durs vis-à-vis de la nourrice :

> elle m'avait fourré dans la bouche ses seins noirs et flasques, semblables à des outres. Ah! si un chancre avait pu les lui ronger! Maintenant leur seul aspect, joint à l'idée que j'avais jadis tété goulûment le suc de la vie de cette femelle et que nos chairs avaient mêlé leur chaleur, suffisait à me donner la nausée. (p.133)

La psychanalyse de Freud et de Mélanie Klein suppose une vie psychique essentiellement fantasmatique, fondée sur l'investissement de l'objet partiel représenté par le sein. Chez un bébé, la limite corporelle dedans/dehors n'étant pas encore défini, le sein de la mère est un objet comme à la fois intérieur et extérieur : on suppose ainsi que les fantasmes de l'enfant concernent à la fois l'incorporation du sein (lorsqu'il est présent et qui nourrit) et son utilisation comme lieu de décharge des fantasmes de haine. Autrement dit, lorsque le sein satisfait, c'est le bon sein sinon il est empli de ses contenus haineux et c'est le mauvais sein. « Le sein frustrateur (le mauvais sein) devient pour le bébé un objet persécuteur externe [...] dont le sein devient le support externe de la pulsion de

---

[374] *cf.*, Sigmund FREUD, « Le Tabou de l'inceste », in *Totem et tabou, op. cit.*

mort »[375]. En tant qu'objet partiel, le sein est confondu avec la mère elle-même, la mère est le sein et vice-versa.

Nous voyons dans le récit, l’allusion à ce concept : la mère fantasmée a le bon sein «en forme de citrons » et la nourrice, le mauvais sein noir et flasque puisqu’elle représente l’objet perdu. L’angoisse liée à cette image symbolique de la séparation est bien une réponse directe au travail intime de la pulsion de mort.

Progressivement, le narrateur fait directement allusion à la relation douteuse et incestueuse de la nourrice et raconte :

> Quand j'étais petit, elle me couvrait de caresses et c'est pourquoi elle me traitait encore avec cette effronterie dont les veuves ont le privilège et qu’elle me regardait du même œil qu'autrefois, lorsqu'elle me tenait sur le pot. Qui sait? Peut-être s'était-elle excitée sur moi, comme font les femmes sur leurs prétendues sœurs d'élection. Maintenant encore, avec quelle curiosité elle me tripotait, me « bichonnait », comme elle disait. Si ma garce de femme s'était intéressée à moi, jamais je n'aurais toléré de telles familiarités de la part de Nounou. (p.133)

L’affection pour la nourrice s’assombrit, à l'occasion, par des crises d'agressivité dirigées contre elle : « A midi, Nourrice m'apporta le déjeuner. Je renversai le bol de bouillon; je criai, criai de toutes mes forces ». (p.131) Or, ce comportement en apparence paradoxal, démontre bien que l'idéalisation à outrance de la nourrice (la mère adoptive) constitue une défense contre les pulsions agressives du Moi. Tout en manifestant un émerveillement béat à l'égard de sa protectrice, le narrateur nourrit des désirs de vengeance contre cette femme qui l'a séduit et qui n'a finalement rien donné. Cette attitude sadique lui permet aussi d'obtenir des assurances contre la crainte de cette femme dévorante, dévirilisante décrite de la sorte :

> Peut-être répandait-elle des ondes mystérieuses qui me calmaient. Elle avait, sur la tempe, une excroissance de chair recouverte de poils. Il me sembla que c'était la première fois que je remarquais cette particularité : jamais encore je n'avais examiné son visage avec une telle attention. (p.130)

Nous constatons que l’identification sexuelle se déstabilise petit à petit avec la description de la nourrice avec son « excroissance de chair recouverte de poils »

[375] Christian JEANCLAUDE, *Freud et la question de l’angoisse : l’angoisse comme l’affect fondamental*, De Boeck Université, 2003, p.232.

sur la tempe. La description perturbe et brouille l'identité de la nourrice qui devient la femme virile prenant possession du narrateur castré. L'écriture propose également une translation imagée du phénomène par la présentation verticale et phallique de la nourrice par sa ressemblance à « une montagne dénudée » qui se dresse devant le narrateur, avec « un profil sec et dur » ; et par la dévirilisation du narrateur dévitalisé, privé de mouvement ou d'énergie propre, enfermé dans sa chambre ou couché dans son lit.

La fixation incestueuse dans cette relation projetée sur l'image de la nourrice pourrait être implicitement et en partie reliée à la difficulté d'abandonner l'état intra-utérin, par définition anobjectal[376].Ce désir de l'inceste est donc l'équivalent d'une régression: retrouver l'état intra-utérin, c'est rejoindre la mère primitive, pour accéder enfin au fond du néant, là où se trouve la paix comme l'exprime métaphoriquement le narrateur, ne faire « plus qu'un ». La réalisation de la fusion incestueuse correspond à l'abolition de l'écart qui existe entre le Moi et son objet idéal, donc à leurs retrouvailles.

L'autre image qui est significative pour expliquer ce désir et qui se répète à plusieurs reprises, c'est la grossesse. La mère est chassée du temple car elle tombe enceinte. La garce semble aussi être enceinte et sa grossesse est une hantise pour le narrateur, une obsession qui s'exprime dans la conversation entre lui et la nourrice :

> Moi je ne veux pas dire de mal, mais hier, elle a avorté. Nous, on savait bien que l'enfant... Elle disait elle-même : « C'est au bain que je suis devenue enceinte". » [...] Nounou reprit : « Tu ne savais pas que ta femme était enceinte depuis longtemps? » Je répondis en riant : « Pour sûr que l'enfant aurait ressemblé au vieux débrideur de Coran, pour sûr qu'il aura la même tête que lui! » [...] Non, l'enfant ne pouvait absolument pas me ressembler. A coup sûr il aurait tenu du vieux brocanteur. (p.179)

Il y a une grande part d'ambivalence dans ce passage. D'une part le narrateur insiste sur le fait que l'enfant ne lui ressemble pas tandis qu'il n'a jamais touché la femme et de l'autre l'enfant devrait ressembler au vieux brocanteur qui est le double de son père et son double à lui-même. Nous pouvons dire que d'une

[376] En psychanalyse, le stade anobjectal chez un enfant s'étend jusqu'à environ deux mois et correspond à une période d'indifférenciation entre le sujet et l'extérieur, entre le dedans et le dehors.

part le fœtus est lié à l'accouplement et par là au fantasme sexuel du narrateur. Mais de l'autre, le fœtus est aussi une sorte de double du narrateur. Celui-ci fantasme que l'enfant ressemblera au vieux brocanteur, son ombre qui l'a hantée depuis toujours. On peut donc constater que cette image de grossesse est liée à plusieurs complexes : comme produit de l'amour charnel, il rappelle le complexe sexuel ; comme futur enfant il renforce la hantise du double. La haine pour le père qui est le complexe primaire est également refoulée dans le double. Symbole du double, le Fœtus comporte donc cette haine.

Il existe également un autre fantasme provenant de cette image. En effet, au stade de l'embryon l'enfant dépend entièrement du corps maternel. Le narrateur voit cette dépendance dans le fantasme de la grossesse qui révèle le rêve du fantasme originaire du retour au sein de la mère, substitut d'une union interdite ou impossible. Freud formule aussi ce fantasme du retour dans le ventre maternel comme « Être-Un-avec-le-Tout ».[377]Ce fantasme d'Être-Un-avec-le-Tout est indissociable de l'angoisse devant la perte d'amour, source de détresse, de dépendance, de demandes de protection et de sécurité. Mais de l'autre côté, la jouissance liée à ce fantasme vise ou menace d'effacer la frontière Moi/objet d'amour. Cette ambivalence entraîne la régression à un état antérieur, le retour au principe de plaisir, retrouvaille d'un plaisir primitif, temps où le moi contient tout avant de se séparer d'une partie. La répétition de cette hantise de grossesse et l'envie de fusion du narrateur avec la femme/mère suggère ainsi ce fantasme originaire : « nous ne faisions plus qu'un, comme la mandragore mâle et femelle. » (pp.186-187), dit le narrateur.

Un autre élément dans cette chaîne signifiante qui rappelle le retour au sein maternel, c'est l'espace que nous avons évoqué à plusieurs reprises dans notre travail. L'espace du récit est un lieu connoté. La psychanalyse freudienne associe la maison symbolique à la femme et à la mère, dans un sens sexuel ou par allusion à la naissance. La maison/la chambre dans *La Chouette aveugle* est aussi symboliquement associée à la femme et à la mère, d'une part au sentiment de refuge et de protection et de l'autre la clôture de la maison/chambre est également propice à une régression vers un stade foetal plongé dans « une obscurité

[377] Sigmund FREUD, « Malaise dans la culture » (1929), in *Œuvres complètes*, XVIII, PUF, 1994, p. 251.

profonde ». Nous pouvons d'ailleurs relever la récurrence des images où le narrateur/son double, isolé et seul dans sa chambre, est en position fœtale : « Accroupi sur mon tapis à opium » (p.158), « ma silhouette accroupie se profilait sur le mur. » (p.183), « un vieillard voûté », « le dos voûté, dans la même position que moi. » (p.159), etc.

En parallèle avec l'image de grossesse, il convient aussi d'évoquer le fantasme de la naissance. Tout d'abord, l'accouchement c'est la séparation dans le cri. On peut donc parler de la douleur de la naissance : mettre au monde c'est mettre à mort par l'interruption de la relation fusionnelle qui unissait la mère et l'enfant. Il y a des échos entre la mort et la naissance. La naissance implique la perte et le deuil de l'enveloppe/mère. En psychanalyse, on parle même du traumatisme de la naissance :

> S. Freud a le premier supposé que les concomitants physiologiques et certaines des manifestations subjectives de l'angoisse son similaires à ce que le nouveau-né éprouve pendant et immédiatement après l'accouchement. [...] Les manifestations viscérales et somestéhiques de l'angoisse seraient donc la répétition de ce qui est éprouvé lors de ce traumatisme initial.[378]

La réalité physique des corps fusionnés mère/enfant alimente le fantasme des corps communs. Le corps de la femme qui héberge le bébé actualise la fusion narcissique. Lorsque la relation est défaillante, la naissance est liée à la mort. La femme rompt avec tout rattachement. L'angoisse d'abandon et la peur d'être rejeté se manifeste dans cette mort symbolique. La maison/mère dans *La Chouette aveugle* est fantasmée « triste », « vide », « déserte ». La maison aux murs hostiles répète les départs et les séparations traumatiques d'autrefois à l'image de la naissance. Comme dit Freud, « la naissance est d'ailleurs le premier fait d'angoisse et par conséquent la source et le modèle de toute angoisse ».[379]Le narrateur évoque ainsi l'angoisse de naissance dans cette image expressive :

> Appel incongru qui faisait songer au cri d'une femme en travail — peut-être la garce était-elle en train d'accoucher. La plainte d'un chien s'y mêlait. (p.139)

[378] Roland DORON, Françoise PAROT, *Dictionnaire de psychologie*, *op. cit*., p.732.
[379] Sigmund FREUD, *L'interprétation des rêves*, *op. cit*., p.344.

Dans les mythes et les contes, l'enfant non idéal/non voulu est éloigné, exposé dès sa naissance, tel un petit Œdipe sur la montagne. L'oracle l'avait prévu « Il tuera son père, épousera sa mère ». L'enfant vécu comme maléfique doit mourir, perdu dans la forêt avec les bêtes sauvages, tué par les chasseurs qui doivent ramener son coeur, brûlé par les serviteurs de la reine ou envoyé dans un coffre ou une nacelle sur les eaux. Le fantasme est celui de l'intrus perturbateur qu'il faut faire disparaître, une angoisse qui s'ajoute au traumatisme de la naissance.

Nous retrouvons dans *La Chouette aveugle,* une certaine analogie avec ce mythe. Le narrateur qui est le fruit d'une relation incestueuse, n'est plus « qu'une bouche inutile, un étranger » (p.96). La mère le confie alors à la tante et offre à son intention, « une bouteille de vin rouge mêlé de venin de naja », « mêlé au poison » (p.97) qui avait tué le père. C'est donc l'angoisse de cette naissance et de cet abandon qui donne naissance au fantasme du retour au sein maternel.

La chaîne signifiante autour de la mère va ainsi de la séparation à la naissance, la régression vers l'état foetal, le souhait fantasmé de l'annihilation du Moi dans la mort, le retour au néant ou à l'inexistence, et s'étend jusqu'au désir oedipien de posséder le corps de la femme/mère.

III.3. Figure paternelle :

Bien que la relation avec la mère accapare toute l'attention, il ne faut pas négliger pour autant la présence plus discrète, mais lourde de sens, du père et de quelques substituts paternels.

Le père représente en général un idéal de puissance et en même temps il est le possesseur de la mère, donc envié par l'enfant. Il existe ainsi souvent une sorte de haine inconsciente envers le père. Le rôle du père est d'interdire au fils de s'approcher de la mère. La mère appartient au père sinon, c'est le risque certain d'être écrasé sous le fardeau de l'angoisse et de la culpabilité, inconciliable avec l'estime de soi ; c'est le risque de s'attirer de sévères réprimandes de la part du

père. En d'autres termes, c'est la menace de castration qui gagne du terrain. Une menace que nous retrouvons omniprésente dans *La Chouette aveugle*.

Le noyau du complexe d'Œdipe que nous avons expliqué dans le rapport avec la mère se traduit également par tuer symboliquement le père. Nous allons donc voir si nous pouvons parler de refoulement d'impulsions parricides en ce qui concerne le roman.

Avoir eu recours au mythe d'Œdipe comme complexe fondamental de la psyché individuelle, a entraîné Freud sur la recherche d'un équivalent social, d'un événement à l'origine de l'humanité. C'est dans *Totem et Tabou* qu'il crée ce qu'il appelle par la suite« un mythe scientifique ». Il s'agit en fait du meurtre du chef de la horde qui deviendra dès lors le Père, le Père-mort. Cet acte inaugural édifie, selon Freud, le début de la civilisation : l'association des frères, l'interdit de l'inceste, le culte du Père. Cette hypothèse prendra une tournure de vérité au fil des œuvres de Freud, jusque dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, où il déclarera : « Je n'ai pas d'hésitation à déclarer que l'humanité a toujours connu (de cette manière particulière) qu'elle avait jadis possédé un père primitif et qu'elle l'avait tué ».[380]

L'hypothèse de Freud du meurtre primitif s'étaye en fait sur une autre hypothèse, celle de l'inscription psychique dans l'inconscient d'événements originaires. Freud, dans son essai intitulé « Dostoïevski et le parricide »[381] (1928), fait du meurtre du père la thématique essentielle et récurrente de trois des chefs-d'œuvre de la littérature de tous les temps : l'Œdipe *roi* de Sophocle, *Hamlet* de Shakespeare et *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. Chez Freud, la rivalité entre le fils et le père porte sur l'objet de leur désir, la mère elle-même.

Freud explique dans ces textes l'obsession de la mort du père, l'angoisse de la castration, de l'abandon ou de la perte. Une angoisse qui présume simultanément et contradictoirement, le plaisir d'une retrouvaille avec le père. Le fils prend au début son père comme un modèle idéal, mais progressivement va naître un sentiment d'hostilité et un désir fort de remplacer le père également auprès de la mère. Nous retrouvons donc encore une fois le problématique de l'imbrication haine/amour que Freud reprend dans le cadre des analyses qu'il

[380] Sigmund FREUD, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard, 1986, p. 100.
[381] Sigmund FREUD, « Dostoïevski et le parricide» (1928), *Oeuvres Complètes*, vol. XVIII, PUF, 1994.

opère autour des pulsions érotiques et des pulsions de mort. En effet, Dans *Au-delà du principe de plaisir* et *Le Moi et le Ça*[382], Freud se sert de plusieurs hypothèses pour tenter d'expliquer le caractère dynamique et irremplaçable de la haine et de l'amour. Il explique que « non seulement que, régulièrement et d'une façon inattendue, la haine accompagne l'amour (ambivalence), que la haine précède et annonce l'amour dans les relations humaines, mais aussi que, dans certaines conditions, la haine se transforme en amour, et l'amour en haine »[383].

Dans *La Chouette aveugle* la coexistence de ce sentiment amour/haine dans le rapport avec le père est conjointe à la dégradation du mythe paternel. Deux personnages s'affichent tout d'abord comme figure paternelle : l'oncle et le père qui sont jumeaux. Voici le portrait que le narrateur donne de son père/oncle :

> On pouvait compter un par un les poils de sa barbe rare, qui s'échappaient des plis du foulard. Ses yeux étaient malades et rouges; il avait un bec-de-lièvre. Il offrait avec moi une ressemblance lointaine et ridicule : on aurait dit mon portrait réfléchi par un miroir déformant. Je ne m'étais jamais fait de mon père une image différente. (pp.30-31)

La description du père suggère d'emblée un personnage faible, malade et distant. Physiquement absent, « installé à Bénarès », résidant dans « de lointains pays », c'est un père dévalué, privé d'autorité ; ombre lointaine, un père évanescent, écrasé par l'image si forte de la mère la figure paternelle est quasi décomposée. Il n'est pas celui qui détient la loi et le pouvoir. Il est présent comme un individu effacé, voûté et sa disparition progressive se réalise par le meurtre symbolique dans l'épreuve du naja. Il est ainsi totalement exclu. L'union femme/homme signifie d'ailleurs l'exclusion du père. Le narrateur imagine ainsi la présence forte de sa mère et l'absence de son père :

> Des femmes, des enfants, des hommes nus l'entourent, pleins de curiosité, tandis que mon père — ou mon oncle — chenu et voûté, assis dans un coin, la regarde en songeant au cachot, au bruit que faisait en rampant le serpent furieux (p.97)

Etant donné que le désir incestueux s'accompagne du désir de retrouver l'unité narcissique perdue, c'est souvent le père qui doit incarner le modèle idéal.

[382] Sigmund FREUD, « Le Moi et le *Ça*», (1923), in *Essais de psychanalyse*, Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 1968.
[383] *Ibid.*, p.34.

En quête de l'identité, le narrateur n'arrive pas se définir par rapport au père absent mais cherche un substitut paternel dans l'image du vieux brocanteur :

> le vieux brocanteur n'était pas un polisson vulgaire et insipide, du genre de ces coureurs qui attirent les femmes luxurieuses et bêtes. Les souffrances et les malheurs qui s'étaient déposés par couches sur son visage, le dégoût qu'inspirait sa personne, lui conféraient, sans peut-être qu'il en eût conscience, l'apparence d'une sorte de demi-dieu. Avec son étalage miteux, il incarnait le symbole de la création. (p.164)

Le vieux brocanteur est ainsi la figure dominante. C'est un demi dieu aux yeux du narrateur. Il représente aussi le père castrateur : il est là, dominateur, menace de déviriliser le narrateur/fils s'il ne lui cède pas la mère. La répétition de son rire cauchemardesque, moqueur, « étouffé et sarcastique » hante la vie du narrateur et le fait frémir lorsqu'il s'approche de la femme. Il est là à chaque fois que le narrateur tente de toucher la femme/mère.

Le déguisement du narrateur et sa métamorphose finale montre l'envie de prendre la place de ce père symbolique :

> Mes cheveux et ma barbe étaient ceux d'un homme sorti vivant d'un réduit où on l'aurait enfermé en compagnie d'un naja. Ils étaient tout blancs. J'avais la lèvre fendue, comme le vieux brocanteur. (p.188)

L'angoisse profonde ressentie dans cette scène conduit à mettre l'accent sur le fantasme de la castration qui se répète dans le texte sous différents aspects et que nous avons déjà évoqués dans le rapport avec la figure maternelle.

Comme l'a mis en valeur Freud, au stade phallique l'enfant ne pose pas la différence masculin/féminin. Pour lui, l'absence de phallus n'est pas associée au féminin, mais à la castration. Chez le garçon, le fantasme de castration naît de l'angoisse de la menace paternelle. L'enfant craint cette punition pour avoir désiré la mère interdite. Pour Freud, la castration est angoissante car « la perte du membre viril a pour conséquence l'impossibilité d'une réunion avec la mère ou le substitut de celle-ci dans l'acte sexuel »[384], empêchant ainsi la réalisation du désir oedipien. Lorsqu'il renonce à ce désir, le problème est réglé. Ce stade lui permet de transférer son désir sur un autre objet d'amour. Chez une fille, l'absence de pénis

---

[384] Sigmund FREUD, « Angoisse et vie pulsionnelle », in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. Fr. de Rose-Marie Zeitlin, Gallimard, 1984, pp.119-120.

chez la mère la fait tourner vers le père. Le fantasme de castration peut bien sûr se manifester de façon symbolique.

Intimement liés entre eux, le complexe d'œdipe et le complexe de castration sont le moment d'apparition des conflits qui bouleversent et remettent en question la place de l'enfant dans le schéma familial. Pour la première fois celui-ce se voit confronté à une figure paternelle toute puissante et dispensatrice d'interdits. Durant la période oedipienne, des sentiments ambivalents d'hostilité et d'amour envers les parents se développent sur fond de désirs frustrés, de rivalité, d'angoisse de la perte, de sentiment de manque. Nous allons voir la manifestation symbolique de ces complexes dans *La Chouette aveugle*.

Plusieurs moments sont repérables dans la représentation symbolique de la castration. La peur de tout ce qui peut dévorer, trancher, détruire, anéantir, est prédominante et fait écho une fois de plus à la menace de castration. Perte de virilité, perte d'identité, et peur de castration se diffusent ainsi dans les répétitions discursives tout au long du récit.

L'élément récurrent dans le texte qui illustre la castration est le couteau. La première apparition du « couteau à manche d'os » est dans les mains du boucher qui découpe avec plaisir et soigneusement la viande. C'est d'ailleurs selon le narrateur ce plaisir éprouvé par le boucher qui entraîne le narrateur à tuer la garce/mère. La première fois que le narrateur tient ce couteau dans la main, il l'éloigne de suite mais c'est la nourrice (mère castratrice) qui le lui ramène de nouveau :

> De plus, elle avait mis sur le plateau un couteau à manche d'os. Elle me dit qu'elle l'avait vu à l'étalage du brocanteur et qu'elle l'avait acheté. Elle ajouta, en plissant le front : « Ça peut toujours servir! » Je pris le couteau et l'examinai. C'était le mien! (p.178)

Le narrateur pénètre enfin dans la chambre de la femme avec le couteau et prétend ne pas connaître la raison de son geste: « Je ne sais comme cela se fit, mais je pénétrai dans son lit sans lâcher le couteau à manche d'os ». (p.186) Il sent alors « le couteau s'enfoncer dans son corps [la corps de la femme] ». (p.188)

Le couteau qui perce le corps est l'analogue d'un organe de jouissance en train de pénétrer le corps de l'objet désiré. Le rêve de meurtre se distingue mal d'un rêve de possession sexuelle. Le sadisme et le masochisme ne cessent de

transmuer l'un dans l'autre. Le narrateur agresse la femme toute puissante qui avait fait du narrateur son souffre-douleur. Cette variante finale rappelle toute la chaîne signifiante autour du couteau, de la mutilation et de la castration.

Nous avons, à maintes reprises, évoqué le thème du regard et l'importance du motif des « yeux ». Nous pouvons ajouter ici le lien entre ce motif et le fantasme de castration. Freud explique :

> L'expérience psychanalytique nous met en mémoire que c'est une angoisse infantile effroyable que celle d'endommager ou de perdre ses yeux. [...] L'étude des rêves, des fantasmes et des mythes nous a ensuite appris que l'angoisse de perdre ses yeux, l'angoisse de devenir aveugle est bien souvent un substitut de l'angoisse de castration.[385]

Il s'agit donc de l'angoisse de perdre l'organe qui assure le pouvoir de voir l'objet du désir. Dans *La Chouette aveugle*, ce n'est pas le narrateur qui a peur de perdre ses yeux mais il a peur des yeux de la femme, son objet de désir qui reflètent en même temps la « douloureuse aventure » de sa vie. Les yeux de la femme « comme pleins d'un reproche amer », rappellent au narrateur son désir incestueux. C'est « leurs ténèbres terribles et enchanteresses » qui font « jaillir une immense vigueur des tréfonds » (p.45) de son être. Pour faire face à ce terrible sentiment de culpabilité, la solution est d'arracher ses yeux castrateurs :

> Tremblant de peur, je me couvris les épaules de mon manteau et regagnai ma chambre. M'étant approché de la lampe, j'ouvris les doigts : c'était son œil que je tenais ainsi ! Je ruisselais de sang de la tête aux pieds. (p.188)

Il y a donc les yeux qui hantent le narrateur et le texte, mais il y a également la vue. Voir satisfait une pulsion d'emprise dont l'objectif est de dominer l'objet du regard, dans un espoir de l'avoir qui passe par la répétition : il ne s'agit pas seulement de voir, mais de revoir. Une compulsion de répétition anime en effet le désir avide de revoir : « il ne dépendait pas de moi de la revoir. Comme une âme en peine, j'attendis, je guettai; je cherchai» (p.37), raconte le narrateur.

L'activité de voir est donc de la fantasmatisation : le désir de revoir est si puissant qu'il pourrait signifier quelque chose de plus intime. Il y a donc un regard intérieur, mental, celui de l'image impossible ou du souvenir obsédant, de l'image

[385] S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté, op.cit.*, p.231.

traumatique, restée gravée dans la mémoire, celui d'un fantasme originaire, fantasme de la scène première.

Dans ce fantasme, le sujet est observateur d'une scène dont il est exclu et projeté dans la même scène par identification à ses protagonistes : « Une telle identification est soutenue par l'affect du sujet. Toute évocation de scène primitive renvoie presque inévitablement à des vécus d'abandon, d'exclusion, de frustration, de deuil, etc. c'est-à-dire à tout ce qui focalise le désir vers le comblement d'un manque narcissique et/ou d'une perte objectale »[386], écrit Michèle Perron-Borelli.

Cette relation supporte ce que l'on nomme « scène primitive » au sens qu'on lui donne en psychanalyse, c'est-à-dire une scène de rapport sexuel entre les parents, observée ou supposée d'après certains indices et fantasmée par l'enfant.

Dans *La Chouette aveugle*, ce fantasme est exprimé à travers la relation de la femme/mère et du vieux brocanteur/père. Il apporte une grande souffrance au narrateur qui ne cesse pas de la relater. Dans le passage suivant, c'est d'abord la nourrice qui rapporte la scène. La récurrence du champ lexical de la vision est manifeste :

> Ma nourrice m'a raconté quelque chose de terrible : elle m'a juré par tous les saints qu'elle a vu le vieux brocanteur s'introduire nuitamment chez ma femme et qu'à travers la porte, elle a entendu la garce lui dire : « Défais ton cache-nez. » Cela dépasse l'entendement. Il y a deux ou trois jours, quand j'ai crié et que ma femme est venue jusqu'à ma chambre, j'ai vu, j'ai vu de mes propres yeux, sur ses lèvres la marque des dents sales, jaunes et gâtées du vieillard, de ces chicots d'où s'échappent des versets de Coran. (p.162)

Dans certains mythes, le regard est soumis à des interdits punis de mort. Regarder, c'est parfois accomplir une transgression méritant un châtiment, c'est risquer la vie. Dans le fantasme de la scène primitive, le sujet se voit assister à un spectacle qu'il n'aurait jamais dû voir, le coït des parents. Au cœur de ce fantasme, il y a l'interdit de la vue. Or le passage ci-dessus met en image ce regard interdit. Jean Bellemin-Noël écrit :

> Œdipe privé des organes de la vue se trouve interdit de regard libidinal sur le corps maternel et plus largement sur le corps féminin : il se punit d'avoir aimé sa mère et se condamne à vivre en compagnie de la seule

[386] Michèle PERRON-BORELLI, *Dynamique du fantasme,op. cit.,* p.188.

> Antigone, sa fille-et-soeur qu'il a appris, au prix fort, à ne plus désirer. L'oeil est l'instrument du désir à la fois comme organe de possession (des effigies) et comme engin de figuration (des actes éventuels)[387].

La particularité de cette scène de rapport dans *La Chouette aveugle*, c'est aussi qu'elle est fortement imprégnée de violence et de pulsion de mort. Tout rapport sexuel devient mortel et terrifiant ou rappelle la mort. Le rapport entre la mère et le père/l'oncle ramène la mort de ce dernier dans l'épreuve du naja et le lien du narrateur avec la femme/garce entraîne la mort de la femme. Le narrateur exprime ainsi le moment de coït :

> La pression qui, au moment du coït, colle l'un à l'autre deux êtres dont chacun tente de fuir sa solitude, résulte du même élan fou qui se retrouve chez tous, mêlé d'un regret qui tend seulement vers l'abîme de la mort. (p.152)

Un autre élément en parallèle avec la vision qui nourrit le fantasme de scène première, c'est le cadre. Dans les approches psychanalytiques, le premier spectacle se voit à travers une cloison, une fenêtre. C.B. Clément écrit à ce propos : « Ce cadre permanent par lequel passe tout regard, se trouve dans les textes que Freud choisit d'analyser »[388]. Il donne ensuite deux exemples des textes de Freud dont l'exemple de *Gradiva* de Jensen où le héros, dès son premier délire, croit voir une jeune fille dans une fenêtre. Au cours du récit, chaque apparition de Gravida est encadrée par une porte ou par une fente ou autre. C'est d'ailleurs dans une coïncidence entre un objet regardé (moulage de la statue de Gravida) et la vraie Gradiva que le récit s'achève.

Le deuxième exemple concerne *L'homme au sable* de Hoffmann. Le héros regarde le rapport secret entre son père et son avocat sous un rideau. C'est aussi à travers le rideau qu'il voit Olympia, la poupée mécanique qui lui fait peur et qui lui rappelle le fantasme de castration. « C'est le fantasme du voir, qui redouble la nature du fantasme, s'il est vrai que celui-ci est d'abord une structure par où passe le regard, un cadre, un passage pour la vision, un défilé étroit où le sujet doit aménager ses objets »[389].

---

[387] Jean BELLEMIN-NOËL, « La Folie sèche du Rénegat (A. CAMUS, *L'exil et le royaume*) », in *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1991, p.49
[388] C.B. CLEMENT, « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *op. cit.* , p. 41.
[389] *Ibid.*, p.43.

Dans *La Chouette aveugle*, c'est à travers la lucarne que le narrateur voit la femme éthérée, le substitut symbolique et halluciné de la mère. La femme éthérée apparaît au narrateur devant la porte de chez lui. La lucarne disparaît lorsque le narrateur tente de revoir la femme de sa vision. Le paysage qui revient régulièrement est peuplé « des maisons grises, de forme triangulaire ou prismatique, avec de petites fenêtres sombres, dépourvues de vitres. Ces fenêtres ressemblaient aux yeux troubles de quelqu'un qui délire. » (p.60) Les personnages restent à la porte, au seuil, à la fenêtre. C'est à travers la porte que la nourrice voit la femme et le vieux brocanteur. Cette scène hante le narrateur. Une hantise qui s'intensifie dans la répétition obsédante de cette image :

> J'ouvris doucement la porte. La garce devait rêver, elle disait à haute voix et comme pour elle-même : « Défais ton cache-nez! » (p.176)
>
> Non, elle était seule et je compris que tout ce qu'on racontait à son sujet était pure calomnie. Qui sait si elle n'était pas encore vierge ? Je rougis de mes soupçons, je rougis de moi-même. Mais cela ne dura guère : j'entendis quelqu'un éternuer derrière la porte. (p.176)
>
> De la porte, je constatai que la pièce était plongée dans une obscurité profonde. Je prêtai l'oreille, je l'entendis qui disait : « Te voilà! Défais ton cache-nez! » (p.185)

En effet, dans toutes ces scènes, il y a un rapport impossible entre le sujet et l'objet du désir. La fascination devant la porte entrouverte, devant la fenêtre, c'est la projection de l'objet du désir que le fantasme met en scène. Nous voyons aussi que dans toutes ces scènes, le narrateur est bien mis à l'écart. Abandonné par la mère et puis la femme, le narrateur met en scène sa propre exclusion de la scène première et la ressasse. Une exclusion qui pourrait même prendre sa racine au moment de la naissance comme l'explique Clément :

> La scène dans la théorie psychanalytique, qu'elle soit désignée comme scène primitive, ou autre scène, comme butée de la régression ou comme lieu de toute productivité inconsciente, dépend du référent des origines ; le fantasme, en ce sens, renvoie toujours à la théorie de la naissance. La naissante, cet obscur passage est le point évoqué par toute théorie, dit Freud, l'activité intellectuelle élabore tours et détours pour résoudre l'opacité de ce point inconnu.[390]

[390] *Ibid.*, p.51.

De nombreux indices confirment ainsi la dimension fantasmatique de l'écriture : la scène, les personnages énigmatiques, l'encadrement. Le récit est émaillé de verbes marquant l'incertitude et la supposition. Le recours répétitif à l'interrogation situe aussi le narrateur en position du spectateur. C'est pourtant lui qui est le créateur de son histoire, de son « propre conte » avec toutes les caractéristiques d'un scénario fantasmatique.

Toute l'histoire ne tourne ainsi qu'autour d'un objet perdu et cette répétition ne fait que renforcer l'insistance compulsive, qu'inscrire l'absence insurmontable de cet objet perdu. Au lieu d'être effacement du trauma de la pulsion de mort, la répétition apparaît comme façon de présenter et de réactualiser sans cesse le traumisme de la perte. Cette écriture vise à combiner la préservation de la perte et la tentative d'approcher et de dire cette perte.

Dans *La Chouette aveugle,* nous avons donc un texte onirique et comme le dit J. Bellemin-Noël (à propos de Leiris) « nous bénéficions également des matériaux surgis dans et de l'écriture »[391], comme la répétition.

Dans la répétition, l'origine reste cachée, à découvrir. Finalement nous constatons donc deux particularités liées à ce phénomène. La répétition conduit vers l'origine et en même temps le retour à cette source reste très difficile d'accès car l'on se perd dans les méandres du ressassement. Dans la répétition, il n'y a ainsi plus de source, plus de point fixe et originel, mais un concept virtuel circulant constamment d'une répétition à l'autre, n'existant que dans l'entre de la répétition. Malgré sa capacité à agir sur le temps, la répétition ne parvient jamais à retrouver une origine qui n'existe que dans son absence même. La répétition reste donc synonyme de blocage, de quête impossible. C'est néanmoins à partir des répétitions manifestes et de l'insistance de certaines images et de réseaux associatifs qu'on arrive à voir l'invasion des fantasmes originaires de façon latente.

L'harmonie entre structures profondes de l'écriture et surface thématique entraîne proprement le plaisir du lecteur. Les correspondances entre les signes s'établissent non seulement en surface mais aussi dans les structures dissimulées

[391] Jean BELLMIN-NOËL, *Intrelignes 3, op. cit.,* p.181.

du langage, d'où, sans aucun doute, le lien que se tisse entre le récit et la psychanalyse. La trace mnésique du fantasme est en effet communiquée tant au niveau conscient du thème qu'au niveau subconscient des structures de pensée que véhicule l'architecture du langage. En d'autres termes, le ressassement se manifeste au niveau thématique dans la reproduction indéfinie de l'événement ainsi qu'au niveau linguistique dans la répétition des mêmes motifs structuraux. La diégèse est ici inexistante : aucun cheminement, aucun événement supplémentaire. L'événement est antérieur au roman.

CONCLUSION

En écho aux propos de Maurice Blanchot pour qui la répétition dans un texte est « l'insistance d'une interrogation qui interroge à divers niveaux sans pour autant s'affirmer en termes de question »[392], l'œuvre de Sadegh Hedayat, *La Chouette aveugle*, semble s'être tout entière lovée dans la conscience de la répétition qui hante son écriture. C'est en nous donnant pour ambition de percevoir dans ce roman cette « interrogation » de l'écriture du ressassement que ce travail a vu le jour.

Dans un premier temps, en prenant conscience des dimensions de la notion de répétition dans *La Chouette aveugle* et afin d'avoir une lecture plurielle du ressassement, nous avons suivi une démarche qui nous a amenée à pratiquer l'association de théories et d'approches critiques diverses. Face à l'écriture répétitive de ce roman, il était impossible d'adopter une seule approche car la répétition s'infiltre dans les mailles du texte et suscite de nombreuses questions concernant aussi bien tous les niveaux de l'écriture et de la construction du texte.

En nous appuyant sur les avancées théoriques concernant la linguistique, la poétique, la thématique et la psychanalyse, méthodes qui ont contribué de manière chaque fois différente à expliquer la notion de la répétition, nous en avons relevé les différentes facettes qui concourent à une véritable écriture du ressassement dans ce roman.

Nous avons tenté dans la première partie de notre travail de mettre en évidence la répétition dans la structure de *La Chouette aveugle* en suivant ses manifestations dans la composition du roman, le temps, l'espace et le système des personnages. Nous avons constaté que la structure duelle du roman se fonde sur un réseau de rappels qui apparente le roman au cercle. La forme répétitive devient ainsi l'enjeu majeur de l'écriture tout en lui attribuant un caractère inachevé.

Nous avons aussi vu que le temps du récit n'est pas celui du progrès ni d'une successivité, mais celui de la stase et de la circularité. La notion du temps soulève ainsi la question de l'Eternel retour, l'idée de répétition absolue qui pourrait faire l'objet d'une recherche plus approfondie dans l'œuvre d'Hedayat. La représentation spatiale révèle à son tour un jeu d'alternance entre l'immobilité et

---

[392] Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Gallimard, Coll. NRF, 1969, p.503.

l'égarement pour le narrateur. L'espace ne permet pas non plus au lecteur de s'orienter dans la narration. Il présente des trajets marqués par la désorientation, l'errance et la perte des repères, et à force de répéter et de faire revenir les mêmes paysages, il évoque une forme de huis clos et de repli sur soi et épouse le microcosme de l'espace intime de l'être. Quant aux personnages, ils ne se présentent que sur le mode de la dualité, selon des descriptions identiques et récurrentes. Cette répétition met en cause la notion de l'identité du narrateur qui prend conscience de son inconsistance.

L'écriture répétitive du roman est ainsi une écriture de déconstruction, mais elle dévoile paradoxalement le lieu d'un texte en construction. Le ressassement ouvre sur un espace dans lequel les deux éléments construction/déconstruction peuvent coexister, sans que l'un prenne le pas sur l'autre. L'écriture ressassée prolonge le sens. Elle ne renvoie directement ni à une interrogation, ni à une explication, mais suspend sa question dans l'attente d'une réponse qui n'est à proprement parler jamais à venir. L'écriture du ressassement révèle sans cesse ce paradoxe.

Le lecteur n'est pas le simple récepteur de cette écriture ressassée, mais un acteur à part entière au sein de l'activité de la création. Le lecteur agit comme une conscience extérieure à la trame de la narration. C'est sa mémoire qui se met au service de la reconstruction et de la compréhension de ce récit cyclique et répétitif. Le lecteur a une démarche particulière, il met en place une sorte de mécanisme mémoriel en se rappelant ce qu'il vient de lire et en modifiant sa compréhension à la lumière de ce qu'il est en train de lire et de décoder.

Dans la deuxième partie de notre étude, la répétition analysée au sein de la microstructure du roman a montré une autre particularité de l'écriture. Notre approche linguistique a permis de dégager l'omniprésence de ce procédé au sein de texte : partout visible, partout lisible, le ressassement s'impose comme composante incontournable de l'écriture.

Le questionnement formel ne peut se séparer d'une enquête sur le sens. L'œuvre se répète, se disloque, tourne sur elle-même par les variations sur des thèmes récurrents que nous avons pu relever grâce à une approche thématique du

texte. L'organisation globale de *La Chouette aveugle* dispose d'une forme tourbillonnaire indissociable de la somme démentielle de correspondances, de mots à mots et de thèmes à thèmes.

Il faut signaler que, même si nous avons isolé des groupes de termes et d'expressions qui appartiennent à une certaine thématique (la mort, l'angoisse, etc.), ces catégories ne s'opposent pas, mais se juxtaposent, se dérobent à la simultanéité comme à la succession dans un ensemble ressassé. Nous pouvons ainsi développer la recherche des chaînes métaphoriques qui sont engendrées par la répétition et variation des images et des thèmes.

En abordant ensuite la question de l'intertextualité, notre étude voulait saisir une autre dynamique qui s'exerce dans le roman. *La Chouette aveugle* forme un petit tout, mais ce tout est en même temps décentré. Si le livre intègre en effet la répétition dans le récit lui-même, il rejoint également les œuvres d'autres écrivains tels Nerval, Baudelaire et Lautréamont avec qui il partage de nombreuses thématiques. Chacun de ces écrivains place au centre de son écriture la mort et la souffrance, thèmes dominants dans *La Chouette aveugle*. Il serait intéressant d'approfondir cette recherche intertextuelle ; de même que l'étude de l'autotextualité et de la spécularité devrait pouvoir s'étendre à d'autres œuvres d'Hedayat, ce qui pourrait permettre de mieux cerner l'être-au-monde hédayatien.

L'écriture d'Hedayat est une écriture dépouillée, une forme de réduction à l'absurde. L'univers est pessimiste et le livre est le lieu d'expression de l'angoisse. Elle évoque l'expression du désespoir et du sens tragique. Cette écriture est le reflet d'une vision cauchemardesque et reflète un monde désenchanté. Le récit insiste sur des images et des mots qui, à force de retours et de répétitions, deviennent obsessionnels. A chaque répétition une tension se crée et toutes ces tentions forment l'œuvre.

Ecriture du ressassement, donc du fantasme, *La Chouette aveugle* se confronte à l'impossibilité de dire ce qui n'est pas de l'ordre du visible. La troisième partie de ce travail en suivant une approche textanalytique fondée sur la psychanalyse de Freud, témoigne de la manière dont la répétition constitue l'assomption de la souffrance du narrateur noyé dans l'angoisse et la pulsion de mort et favorise l'émergence du sujet par un retour aux origines de son moi : le

ressassement redit la perte et la quête déçue d'une transcendance absente. Sans avoir la prétention ni d'analyser ni d'enfermer les répétitions dans des interprétations définitives, notre étude a tenté de cerner les associations qui se rattachaient à chacune d'elles.

L'esthétique du ressassement qui anime le l'écriture hédayatienne dans *La Chouette aveugle* marie sans cesse les éléments contradictoires. Cette esthétique qui lie la pulsion de mort et la beauté crée une tension forte dans l'œuvre. Notre propre lecture s'est heurtée à la difficulté de la représentation de l'ambivalence, l'horreur et le sublime, la souffrance et le plaisir, et son alchimie littéraire.

À travers cette quête, ce roman d'Hedayat à la fois fragmenté dans ses formes et homogène dans son unité thématique, établit un dialogue avec le lecteur. La lecture de l'œuvre dont découle le présent travail s'est effectuée dans l'écoute de cette écriture traversée par un désir puissant d'échapper à la mort et mue par un refus du néant.

A ce stade, nous pouvons dire que l'écriture réfléchit finalement le parcours de l'écrivain en quête d'une écriture pouvant traduire à la fois la parole collective du fantasme et la parole individuelle du romancier, l'âme universelle et l'âme singulière.

Le génie d'Hedayat, c'est de savoir susciter la pluralité des lectures. Notre long vagabondage est finalement un écho parmi d'autres pour répondre à cet appel lancé par l'auteur à ses lecteurs. Il serait donc intéressant de poursuivre cette réflexion sur d'autres récits d'Hedayat, ce qui permettrait d'apporter un éclairage nouveau sur l'ensemble de son œuvre.

Nous avons constaté que le ressassement ne suspend pas le développement de l'écriture. Il n'est pas le morcellement total du texte et le texte ressassé n'est pas le fruit d'un tout brisé. Il n'est qu'un langage autre pour révéler un sens autre.

Le ressassement est un mouvement pluriel qui entraîne le lecteur dans son tourbillon car il est le recensement des sens qui ne cessent de se révéler. La parole toujours en insistance induit une attente qui devient le sujet et l'objet véritables de l'écriture du ressassement. Elle retient le lecteur tout en maintenant secrète sa

profonde motivation. L'origine de l'énonciation tend parfois à se perdre dans la spirale du ressassement, mais ce labyrinthe invite à chaque fois à la découverte. Entre l'impossibilité de dire et sa nécessité, l'écriture du ressassement crée des incertitudes, des tensions, mais surtout du plaisir. L'inachèvement du ressassement témoigne de son ouverture. Le ressassement n'épuise jamais un ensemble sémantique.

La répétition passe ainsi dans un domaine où répéter n'est plus redire, mais à chaque fois recréer à nouveau. L'œuvre est ouverte proposant une découverte de soi à travers les répétitions. Le texte qui ici s'achève s'ouvre donc sur plusieurs voies, toutes orientées par la répétition.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE SADEGH HEDAYAT

Œuvres en persan (non traduites ou traduites partiellement en français) :

Romans et nouvelles :

Zende Begour [Enterré vivant] (1930), Téhéran, Amir Kabir, 1966 : ce recueil contient huit nouvelles : 1. Zende Begour (Enterré vivant) 2.Hajo Morad 3. Asire faransavi (Le prisonnier français) 4. Davoude gouj posht (Davoud le bossu) 5. Madeleine 6. Atash parast (Adorateur du feu) 7. Abji Khanoum 8. Mordekhorha (Les croque-Morts)

Afsaneye Afarinesh [La légende de la création] (1930), Inédit.

Se Ghatreh khoun [Trois gouttes de sang] (1932), Téhéran, Amir Kabir, 1965 : ce recueil contient onze nouvelles : 1. Se Ghatreh khoun 2. Guerdab (L'Abîme) 3.Dache Akol 4. Ayenye shekasteh (Le miroir brisé) 5. Talabe amorzesh (En quête d'absolution) 6. Lalé (La Muette) 7. Souratakha (Les masques) 8. Tchangal (La griffe) 9.Mardi ke nafasash ra kosht (L'Homme qui finit par tuer son âme) 10. Mohalel (Mari de transition) 11. Gozashte dej (Légende de la citadelle maudite)

Sayeh roshane [Clair-Obscur] (1933), Téhéran, Javidan, 1977 : ce recueil contient sept nouvelles : 1.Serum ESGLL (Le sérum de stérilité) 2. Zani ke mardash ra gom kard (La femme qui a perdu son mari) 3. Arousake poshte pardeh (Le Mannequin derrière le rideau) 4. Afarinegan [La prière des morts] 5. Shabhaye varamine (Les nuits de varamine) 6. Akharine labkhand (Le dernier sourire) 7. Pedarane Adam (Les ancêtres de l'homme)

Vagh Vagh Sahab [Le Marchand de Crécelles] (1933), Téhéran, Amir Kabir, 1965

Bouf-e-kour [La Chouette aveugle] (1936, à Bombei en Inde), Téhéran, Amir Kabir, 1941

Sagué velgard [Le Chien vagabond] (1942), Téhéran, Amir Kabir, 1968 : Ce recueil contient huit nouvelles : 1. Sagué velgard 2. Don juane karaji (Le Don Juan de Karaj) 3. Bon bast (L'Impasse) 4. Katia 5. Takhte Abou Nasr (Le trône d'Abou Nassr) 6. Tajjali (L'éclat) 7.Tarik khaneh (La chambre noire) 8. Mihan parast (Le Patriote)

Abe Zendegui [L'élixir de longue vie] (1944), Téhéran, Amir kabir, 1956

Velengari [A tort et à travers] (1944), Téhéran, Javidan, 1977

Hâdji Agâ [nom propre], Téhéran, Amir Kabir, 1945

Farda [Demain] (1946), dans Revue *Payame No*, N°7 et 8, Téhéran, 2e année, 1946

Toupe Morvari [Le Canon de perles] (1947), inédit (connu sous forme de dactylographie polycopiée en 1978 à Téhéran)

Etudes et essais :

Charhe ahvale Khayyâm [Biographie de Khayyâm] (1923), dans Majmoue neveshtehaye parakande [Ecrits dispersés], Téhéran, Amir Kabir, 1956

Ensan va heyvan [L'homme et l'animal] (1924), dans *Majmoue neveshtehaye parakande* [Ecrits dispersés], Téhéran, Amir Kabir, 1956

Favayede Giyah khari [Les Bienfaits du végétarisme] (1927), Téhéran, Amir Kabir, 1976

Esfahan nesfe jahan [Ispahan, la moitié du monde] (1932), Téhéran, Amir Kabir, 1964

Khatte Pahlavi va alfbaye soti [L'écriture Pahlavi et l'alphabet phonétique], revue *Sokhan*, N°8 e 9, 2e année, Téhéran, 1945

Payame Kafka [Le Message de Kafka] (1947), Téhéran, Javidan, 1978

Pièces de théâtre :

Parvine Dokhtare Sassan [Parvine fille Sassanide] (1929), drame historique en trois actes, Amir Kabir, Téhéran, 1964

Maziar [nom propre] (1933), drame historique en trois actes, Amir Kabir, Téhéran, 1933

Traités de folklore :

Oussaneh [Chansons populaires] (1930), dans Majmoue neveshtehaye parakande [Ecrits dispersés], Téhéran, Amir Kabir, 1956

Neyrangestan [Croyances et coutumes persanes], Téhéran, Amir Kabir, 1933

Folklore ya Farhange toudeh [Le Folklore ou la culture populaire], La Revue *Sokhan*, N° 3, 4, 5, 6, Téhéran, 2e année, 1945

Textes écrits directement en français :

La Magie en Perse, dans *Le Voile d'Isis*, N°79, Paris, Juillet 1926

Lunatique (1936), publié dans le *Journal de Téhéran*, 1944-45

Sampingué (1936), publié dans le *Journal de Téhéran*, 1944-45

Œuvres traduites en français :

La Chouette aveugle, traduit du persan par Roger Lescot, José Corti, 1953 [réédition 2000]

Trois gouttes de sang et six autres nouvelles, traduit du persan par Madame F. Razavi, Téhéran, Keyhan, 1959

Enterré vivant, José Corti, 1986 [réédition 1993]

L'abîme et autres récits, José Corti, 1987

Trois gouttes de sang, Phébus, 1989

Les Chants d'Omar Khayam, José Corti, 1993 [réédition 2005]

L'Eau de jouvence, José Corti, 1996

Hâdji Agha, Phébus, *1996*

La Griffe, Phébus, 1996

Madame Alavieh et autres récits, José Corti, 1997

L'Homme qui tua son désir, Phébus, 1998

Traductions faites par Sadegh Hedayat du français en persan :

L'aveugle et son frère d'Arthur Schnitzler, in *Revue Afsaneh,* Troisième série, N° 4-5, Téhéran, 1931

La Groseille épineuse d'Antoine Tchekhov, in *Revue Afsaneh,* Troisième série, N°11, Téhéran, 1931

Le Chacal et l'arabe de Franz Kafka, *Revue Sokhan*, Deuxième année, N°5, Téhéran, 1945

Le Mur de Jean-Paul Sartre, in *Revue Sokhan*, Deuxième année, N°11-12, Téhéran, 1945

Devant la loi de Franz Kafka, in Revue Sokhan, Deuxième année, N°11-12, Téhéran, 1945

La Métamorphose de Franz Kafka, Amir Kabir, Téhéran, 1950

Le Chasseur Gracchus de Franz Kafka, in *Revue Sokhan*, Troisième année, N°1, Téhéran, 1950

II. OURAGES CRITIQUES CONSACRES à SADEGH HEDAYAT

Ouvrages en persan :

GHAEMIAN Hasan, *À propos d'Hedayat et Hedayat selon les européens* [Darbareye Sadegh Hedayat az didgahe oroopayiyan], Téhéran, Azadmehr, 2006

GHASEMZADEH Mohamad, *Sur la route humide : sur Sadegh Hedayat* [Rooye djadeye namnak : darbareye Sadegh Hedayat], Téhéran, Caravane, 2003

JOORKESH Shapour, *La vie, l'amour et la mort selon Sadegh Hedayat, un nouveau regard sur La Chouette aveugle et d'autres récits d'amour d'Hedayat* [Zendegi, eshgh va marg az didgahe Sadegh Hedayat, Negahi tazeh be boofe koor va dastanhaye asheghaneye digar], Téhéran, Agah, 2000

KATOUZIAN Mohmad-Ali, *Sadegh Hedayat, de la légende à la réalité* [Sadegh Hedayat, az afsaneh ta vagheiyat], Téhéran, Tarhe No, 1999

KATOUZIAN Mohmad-Ali, *À propos de La Chouette aveugle de Sadegh Hedayat* [Darbareye boofe koore Sadegh Hedayat], Nashre Mrkaz, 2002

SANATI Mohamad, *Sadegh Hedayat et la peur de la mort* [Sadegh Hedayat va haras az marg], Téhéran, Nashre Markaz, 2002

SHAMISA Sirous, *L'histoire d'un fantôme* [Dastane yek rooh], Ferdos, Téhéran, 2003

Ouvrages/articles en français ou traduits en français :

ANQUETIL Gilles, « Au cabaret du néant », in *Le Nouvel observateur*, 7-13 novembre 1996.

FARZANEH M.F., *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*, José Corti, 1993

ISHAGHPOUR Youssef, *Le tombeau de Sadegh Hedayat*, fourbis, 1991

JACCARD Roland, « Sadegh Hedayat, l'étrange iranien », in *Le Monde*, 11 septembre 1987

SHAYEGAN Daryush, « Un romancier de l'entre-deux », in *La Quinzaine littéraire*, 1/15 mai 1988

Sites Internet sur Sadegh Hedayat :

a. M.F. FARZANEH, *Une autre Sadegh Hedayat* , 2003, sur le site www.josecorti.fr

b. www.sadeghhedayat.com

III. OUVRAGES GENERAUX

Œuvres littéraires :

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Hatier, Coll. Thema anthologie, Hatier, 1973

BAUDELAIRE Charles, *Les paradis artificiels*, Grands écrivains, 1992

BAUDELAIRE Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, [Publié pour la première fois en juillet 1855 dans Le Portefeuille], Editions Sillage, 2008

CORTI José, *Souvenirs désordonnés (…. – 1965),* José Corti, 1983

GAUTHIER Théophile, Œ*uvres. Choix de romans et de contes,* édition de Paolo Tortonese, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1995

HOFFMANN E.T.A., *Les Elixirs du diable*, Phébus, 1979

LAUTREAMONT Isidore Ducasse, *Les chants de Maldoror*, Le livre de poche, 2001

NERVAL Gérard de, *Aurélia et autres textes autobiographiques,* Flammarion, Coll. Garnier Flammarion, 1997 [1990]

PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, Coll. Imaginaire, 1993 [première édition : Denoël 1975]

STEVENSON R. L., *L'étrange cas de Dr. Jekyll et de M.Hyde*, Presses Pocket, 1994

Etudes sur la répétition :

A - Ouvrages :

BARDECHE Marie-Laure, *Le principe de répétition*, Harmattan, 1999

CHAOUACHI Slaheddine, MONTANDON Alain [dir.], *La répétition*, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, Coll. Littératures, 1994

ENGELIBERT Jean-Paul, TRAN-GERVAT Yen-Maï [dir.], *La Littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Interférence, 2008

FREDERIC Madeleine, *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*, Niemeyer, Tübingen, 1984

LOEHR Joël, *Répétitions et variations chez André Malraux, La condition humaine, l'espoir*, Honoré champion, 2004

MALKERSSON Anders, *L'Itération lexicale : étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XIIe et XIIIe siècle*, Acta Universitatis Gothoburgensis, XLI, 1992

VADE Yves, RABATE Dominique, [dir.], *Ecritures du ressassement, Modernité 15*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001

B - Articles :

BIKIALO Stéphane, « La reformulation créative dans Le Palace de Claude Simon : Détournement de la reformulation et déroute de la nomination », *Semen* 12 : *Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours*, Presses Universitaires Franc-Comtoise, Coll. Annales littéraires, 702, 2000, pp.49-61.

CLINQUART Anne-Marie, « La répétition, une figure de reformulation à revisiter », *Semen 12 : Répétition, Altération, Reformulation dans les textes et discours*, Presses Universitaires Franc-Comtoise, Coll. Annales littéraires, 702, 2000, pp.323-350.

GUARDIA Jean de, « Les Impertinences de la répétition », *Poétique*, n°132, Nov.2002, Seuil, pp.489-505

MIGEOT François, « De l'altération à l'Autre du texte, sur *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet », *Semen 12 : Répétition, Altération, Reformulation dans les textes et discours*, Presses Universitaires Franc-comtoise, Coll. Annales littéraires, 702, 2000, pp.197-213.

MOLINIE Georges, « Problématique de la répétition », *Langue française*, Année 1994, Vol 101, Numéro 1, pp.102-111.

MURAT Michel, « C'est-à-dire ou la reprise interprétative », *Langue française*, Année1987, volume 73, Numéro 1, pp.5-15.

Etudes de linguistique, de poétique et de stylistique :

A – Ouvrages :

ADAM Jean-Michel, *Eléments de linguistique textuelle*, Mardaga, 1990

ADAM Jean-Michel, PETITJEAN A., *Le Texte descriptif*, Nathan, Coll. Nathan Université, 1989

BACRY Patrick, *Les figures de style*, Belin, Coll. Sujets, 1992

COHEN Jean, *Structure du langage poétique,* Flammarion, 1966

CUSIN-BERCHE Fabienne, *Les mots et leurs contextes*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003

GILLI Yves [dir.], *Interprétation, évaluation*, Les Belles-lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon 582, Centre de recherches en linguistique étrangère ; 26, 1995

LEHMANN Alise, MARYTIN-BERTHET Françoise, *Introduction à la lexicologie : sémantique et morphologie*, Armand Colin, 1998

MULLER Charles, *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Hachette, 1977

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, 2005 [1916]

SUHAMY Henri, *Les figures de style*, PUF, Coll. Que sais-je ?, 1981

B - Articles :

ADAM Jean-Michel, REVAZ F., « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », *Langue française*, Année 1989, Volume 81, N.1, pp.59-98.

BRESSON D., DOBROVOL'SKIJ D., « Petite syntaxe de la « peur ». Application au français et à l'allemand », *Langue française*, Année 1995, Volume 105, Numéro 1, pp.107-119.

DOUAY-SOUBLIN Françoise, « Les figures de rhétoriques : actualité, reconstruction, remploi », *Langue française*, Année 1994, volume 101, Numéro 1, pp.13-25.

MOLINO Jean, « Sur le parallélisme morpho-syntaxique », *Langue française,* Année 1981, Volume 49, Numéro 1, pp.77-91.

COHEN, Jean. « Poésie et redondance», *Poétique* n°28, Seuil, 1976

La critique littéraire :

A – Ouvrages :

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 2001 [1957]

BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, éditions Gonthier, 1966

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978

BERGEZ Daniel [dir.], *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Armand Colin, Coll. Lettres Sup., 1990, 217 pages

BERTHELOT Francis, *Le corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, Coll. Le texte à l'œuvre, 1997

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, Coll. NRF, 1969

BLANCHOT Maurice, GRACQ Julien, LE CLEZIO J.M.G., *Sur Lautréamont,* Editions Complexe, 1987

BRETON André, *Manifeste du surréalisme* [1924], Gallimard, 1985

BUTOR Michel, *Répertoire I*, Editions de Minuit, 1960

CANEROT Marie-Françoise, RACLOT Michèle [dir.], *Autour de Julien Green, au coeur de Léviathan* : Journées Julien Green des 7 février et 14 novembre 1998, Presses universitaires franc-comtoises, Centre de recherches Jacques Petit; 94, Annales littéraires de l'Université de Besançon ; 707, 2000

CASTEX Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951

DURANT Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1993 [1960]

ECO Umberto, *Lector in Fabula*, LGF, Coll. Le livre de poche biblio, 1999 [1985]

FINTZ Claude [dir.], *Les Imaginaires du corps, tome 1, Littérature, pour une approche interdisciplinaire du corps,* L'Harmattan, Coll. Critiques littéraires, 2000

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1966

GENETTE Gérard, *Figure III*, Editions du Seuil, Coll. Poétique, 1972

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Coll. Points, Paris, 1982

GENETTE Gérard, *Figures IV*, Seuil, Coll. Poétique, 1999

GENGEMBRE Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire,* Seuil, Coll. Mémo, 1996

HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, Droz, 1998

HUBERT J.D., *L'Esthétique des Fleurs du Mal, Essai sur l'ambiguïté poétique,* Slatkine Reprints, 1993

ISHAGHPOUR Youssef, *La Miniature persane, Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, Farrago, 1999

JOURDE Pierre, TORTONESE Paolo, *Visages du double, un thème littéraire,* Nathan université, 1996

JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, 2001

KOPP Robert, HURE Jacques, JURT Joseph [dir.], *Nerval : une poétique du rêve* : actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg des 10, 11 et 12 novembre 1986, Honoré Champion, Coll. Travaux et recherches des universités rhénanes, 1989

KRISTEVA Julia, *La Révolution du Langage poétique*, Seuil, 1974

LE FEUVRE Anne, *Une poétique de la récitation : Villers de l'Isle-Adam*, Honoré Champion, 1999

MAURON Charles, *Des Métaphores obsédantes aux mythes personnels : introduction à la psychocritique,* José Corti, 1988 [1963]

MONTANDON Alain [dir.], *Le lecteur et la lecture dans l'œuvre,* Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 15, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1982

MOTTET Jean [dir.], *L'arbre dans le paysage,* Colloque de Saint-Yriex-la-Perche organisé par le parc naturel régional Périgord Limousin, Champ Vallon, Coll. Pays-paysages, 2002

PEREC Georges, *Espèces d'espace*, Editions Galilée, 1974

POULET Georges, *Etudes sur le temps humain/4*, éditions du Rocher, 1977

RABATE Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement,* José Corti, 2004

RASTIER F., *Sens et textualité,* Hachette, Coll. Langue, linguistique, communication, 1989

ROUSTANG François, *Elle ne le lâche plus*, Editions de Minuit, 1980

SARTRE Jean-Paul, *Baudelaire*, Coll. Les Essais, Gallimard, 1947

SCHARER Kurt, *Pour une poétique des « Chimères » de Nerval*, Lettres Modernes Minard, Coll. Archives des lettres modernes, 1981

STAROBINSKI Jean, *La mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire,* Julliard, 1989

THUMEREL Fabrice, *La critique littéraire*, Arman Colin, Coll. Cursus, 1998

B - Articles :

BELLEMIN-NOËL Jean, « Fantasque Onuphrius », *Romantisme*, Année 1973, Volume 3, Numéro 6, pp.38-48.

BRETON André, « Les capucines violettes », *Medium*, Paris, n.8, juin 1953

CLEMENT C.B., « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *Langages,* Année 1973, Volume 8, Numéro 31, pp.36-52.

COQUIO Catherine, « La Baudelarité décadente : un modèle spectral », *Romantisme,* Année 1993, volume 23, Numéro 82, pp.91-107.

DAUNAIS Isabelle, « Regards et passages. La forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », *Romantisme,* Année 1994, Volume 24, Numéro 83, pp.97-106.

EIGELDINGER Marc, « Baudelaire et le rêve maîtrisé », *Romantisme*, Année 1977, Volume 7, Numéro 15, pp.34-44.

FELMAN Shoshana, « Aurélia » ou « le livre infaisable » : de Foucault à Nerval », *Romantisme*, Année 1971, volume 1, Numéro 3, pp.43-55.

JEANNERT Michel, « Narcisse, Prométhée, Pygmalion. Trois figures de la folie selon Nerval », *Romantisme*, Année 1979, Volume 9, Numéro 24, pp.111-118.

JEANNERET Michel, « La folie est un rêve, Nerval et le Docteur Moreau de Tours », *Romantisme*, Année 1980, Volume 10, Numéro 27, pp.59-75.

LA CASSAGNERE Christine, « Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique inter textuelle », in *Romantisme*, Année 1985, Volume 15, Numéro 49, pp.47-65.

MARCHAL Bertrand, « Du visible à l'invisible », *Romantisme*, Année 1989, Volume 19, Numéro 66, pp.107-111.

REICHLER Claude, « Ecriture et topographie dans le voyage romantique : la figure du gouffre », *Romantisme*, Année 1990, Volume 20, Numéro 69, pp.3-13.

RIFFATERRE Michaël, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, pp.4-18.

Etudes de psychanalyse et de philosophie :

A - Ouvrages :

ADAM Colette-Chantal [dir.], *Analyses et réflexions sur le corps*, Volume 1, Ellipses, Coll. Analyses & réflexions, 1993

ARIES Philippe, *L'Homme devant la mort : 1. le temps des gisants*, Seuil, 1977

BAYARD Pierre, [dir.], *Lire avec Freud pour Jean Bellemin-Noël*, PUF, Coll. Ecriture, 1998

BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, PUF, Coll. Que sais-je, 1995 [1978]

BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979

BELLEMIN-NOËL Jean, *Les Contes et leurs fantasmes*, PUF, Coll. Ecriture, 1983

BELLEMIN-NOËL Jean, *Interlignes : Essais de textanalyse*, Presses universitaires de Lille, Coll. Objet, 1988

BELLEMIN-NOËL Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire : Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Nathan, Coll.128, 1996

BONAPARTE Marie, *Edgar Poe, étude psychanalytique*, Denoël, 1933

DELAY Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, 2 vol., Gallimard, 1956-1957

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, 1968

FERRIERES-PASTUREAU Suzanne, *Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l'œuvre de M. Duras : Naissance d'une œuvre, origine d'un style*, L'Harmattan, 1997

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Coll. Tel, 1985 [1972]

FREUD Sigmund, *La Naissance de la psychanalyse* (1895), PUF, 1956

FREUD Sigmund, « Des souvenirs-couverture » (1899), in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, Volume III : 1894-1899, PUF, 1998

FREUD, *L'Interprétation des rêves*, (1900), tr. fr. de Ignace Meyerson, PUF, 1967

FREUD Sigmund, « Trois essais sur la théorie sexuelle » (1905) in *Œuvres complètes* ; *Psychanalyse*, Vol. VI : 1901-1905, PUF, 2006

FREUD Sigmund, « Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen » (1907), *Œuvres complètes : Psychanalyse*, volume VIII : 1906-1908, PUF, 2007

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* [1916], Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 1966

FREUD Sigmund, « L'inquiétant » (1919), *Œuvres complètes : Psychanalyse*, XV, PUF, 1996

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), Gallimard, Coll. Folio essais, 1985

FREUD, « Au-delà du principe du plaisir » (1920), trad. Dr. S. Jankélévitch dans *Essais de psychanalyse*, Payot, 1968

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1924), Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001

HOEFER Fred, *L'Univers ou histoire et description de tous les peuples, de leurs religions, mœurs, coutumes, etc.*, F. Didot frères, 1852

JUNG C.G., *Le dialectique du moi et de l'inconscient*, Gallimard, Coll. Folio essais, 2002 [1964]

KIERKEGAARD Sören, *La Reprise* [1843], Flammarion, Coll. Garnier Flammarion, 1990

KIERKEGAARD Sören, *La Répétition, Essai de psychologie expérimentale,* Rivages, Coll. Petite Bibliothèque, 2003

KIERKEGAARD Sören, *Traité du désespoir*, Gallimard, Coll. Folio Essais, 2006 [1949]

KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Coll. Folio Essais, 1987

LAFORGUE René, *L'Echec de Baudelaire : étude psychanalytique,* Denoël, 1931

LAPLANCHE Jean, *Hölderlin et la question du père,* PUF, 1961

LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1994

LE BRETON David, *Anthropologie de la douleur*, Métailié, Paris, 1995

MERLEAU-PONTY Maurice *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Coll. Tel, 2006 [1945]

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie* [1871], Christian Bourgois, 1991

PELICIER Yves, [dir.], *Les Objets de la psychiatrie*, Coll. Dictionnaire de concepts, L'Esprit du temps, 1997

RANK Otto, *Don Juan et le double*, Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 1973

WOLFF-QUENOT Marie-Josèphe, *In Utero : mythes, croyances et cultures*, Masson, 2001

B - Articles :

FERNANDEZ Dominique, « Introduction à la psychobiographie », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, Gallimard, Printemps 1970

ROSOLATO Guy, « Le narcissisme », *Nouvelle revue de psychanalyse,* n°13, 1976, pp.7-36.

Dictionnaires :

AUROUX Sylvain, [dir.], *Les Notions philosophiques : Dictionnaire*, Tomes 1 et 2, PUF, Coll. Encyclopédie philosophique universelle, 1990

BEAUMARCHAIS Jean-Pierre de, COUTY Daniel, REY Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1994 [1984]

CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, [dir.], *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002

CHEVALIER Jean, CHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1982 [1969]

DORON Roland, PAROT Françoise, [dir.], *Dictionnaire de psychologie*, PUF, 2007 [1991]

DUBOIS Jean et al., *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 2002[1973]

DUCROT Oswald ; SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, coll. Points Essais, 1995

Le Trésor de la langue française, *Dictionnaire de la langue du XIX ème et du XX ème siècle*, édition 1990

LITTRÉ Emile, *Littré, Dictionnaire de la langue française*, édition 1999

MIJOLLA Alain de, [dir.], *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Calmann-Lévy, 2002

NEVEU Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin, 2004

POUGEOISE Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001

RICALENS-POURCHOT Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, 2003

ROUDINESCO Elisabeth, PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, 1997

Sites Internet et articles consultés en ligne :

BONHOMME Julien, « Réflexions multiples. Le miroir et ses usages en Afrique », Images re-vues, N° 4, automne 2007, article consulté en ligne : http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=30

DITL (Dictionnaire international des termes littéraires) : http:/www.ditl.info/

KUSNIERZ Mathias, « Lautréamont et l'hybridation générique dans *Les Chants de Maldoror* : dévorations, aberrations et tératologies », in *Loxias*, Doctoriales III, http://revel. Unice.fr/loxias/document.html ?id=1202

LALA Marie-Christine, « Le processus de la répétition et le réel de la langue », *Semen 12, Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours*, 701, 2000, [En ligne], mis en ligne le 13 avril 2007. URL : http://semen.revues.org/document1898.html

LEXICO (SYLED) E A 2290, ILPGA Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/ilpga/tal/lexicoWWW/, lexico@msh-paris.fr

PIER John, « Symbolisation freudienne et intertextualité », *Semen, 09, Texte, lecture, interprétation*, 1994, [En ligne], mis en ligne le 31 mai 2007. URL : http://semen.revues.org/document3054.html.

ANNEXES

ANNEXE N°1



La Chouette aveugle, p.77.



La Chouette aveugle, p.191

ANNEXE N°2



Plaisir et souffrance : Mahmoud Farshchian
http://www.farshchianart.com/html/onlineart.htm



Célébration d'apprendre: Mahmoud Farshchian
http://www.farshchianart.com/html/onlineart.htm



Tisser l’être et le non-être: Mahmoud Farshchian
http://www.farshchianart.com/html/onlineart.htm

ANNEXE N°3

ANNEXE N°4

Tableau 1

race . . . Pourtant , le souvenir de ses	yeux	magiques , de l ' éclat mortel de ses yeux
ux magiques , de l ' éclat mortel de ses	yeux	ne cessait de me hanter . Comment l ' oublier
éthérée , svelte , vaporeuse , avec deux	yeux	immenses , étonnés , éclatants , aux profonde
e qui date au moins du Déluge . Même les	yeux	fermés , j ' en vois avec netteté les moindre
le . Cependant , après avoir vu ces deux	yeux	, après l ' avoir vue , j ' avais cessé
' échappaient des plis du foulard . Ses	yeux	étaient malades et rouges ; il avait un
est de cette lucarne que j ' aperçus ses	yeux	effrayants et enchanteurs , ses yeux comme
ses yeux effrayants et enchanteurs , ses	yeux	comme pleins d ' un reproche amer , ses
comme pleins d ' un reproche amer , ses	yeux	à la fois troublants , étonnés , menaçants
trefois connu son nom . L ' éclat de ses	yeux	, son teint , son odeur , ses gestes , tout
perçu . J ' avais pourtant besoin de ses	yeux	! Un seul regard d ' Elle eût suffi à me
ement devant moi . Comment oublier ? Les	yeux	ouverts ou fermés , pendant mon sommeil
ur la silhouette noire , sur deux grands	yeux	ténébreux et bridés qui luisaient au milieu
au milieu du visage pâle et maigre . Ces	yeux	qui me fixaient sans voir , je les connaissai
éternité . Femme , elle l ' était à mes	yeux	, mais elle avait en même temps quelque
léchirent . Alors je vis passer dans ses	yeux	immenses , dans ses yeux démesurés , dans
passer dans ses yeux immenses , dans ses	yeux	démesurés , dans ses yeux humides et brillan
ses , dans ses yeux démesurés , dans ses	yeux	humides et brillants , pareils à des boules
ouloureuse aventure de ma vie . Dans ses	yeux	, ses yeux noirs , je trouvai l ' éternelle
aventure de ma vie . Dans ses yeux , ses	yeux	noirs , je trouvai l ' éternelle et profonde
de cette heure , de cette éternité . Ses	yeux	las se refermèrent lentement , comme s '
de tout son corps . Comme elle avait les	yeux	clos , je me penchai pour mieux la regarder
à travers ses dents serrées . A voir ces	yeux	qui s ' étaient clos , je sentis pour la
et âme . Tant que la vie avait empli ses	yeux	, c ' était leur seul souvenir qui faisait
. Maintenant , insensible , glacée , les	yeux	clos , elle était venue s ' abandonner à
e était venue s ' abandonner à moi . Les	yeux	clos ! C'était elle qui avait répandu le
. . . Je voulais fixer sur le papier ces	yeux	qui s ' étaient fermés pour toujours , en
faudrait regarder le visage , fermer les	yeux	, puis reporter sur le papier les traits
s un portraitiste de cadavres . Mais ses	yeux	, ses yeux clos , avais - je maintenant
itiste de cadavres . Mais ses yeux , ses	yeux	clos , avais - je maintenant besoin de les
eux venue que les précédentes . Mais les	yeux	? Ces yeux accusateurs , qui semblaient
ue les précédentes . Mais les yeux ? Ces	yeux	accusateurs , qui semblaient me reprocher
eprocher des fautes impardonnables , ces	yeux	, je ne parvenais pas à en rendre l ' éclat
al des boucheries . Elle se ranima . Ses	yeux	démesurés et étonnés , ses yeux dans lesquels
ma . Ses yeux démesurés et étonnés , ses	yeux	dans lesquels était concentré tout l ' éclat
i brillaient d ' une lueur morbide , ses	yeux	malades et accusateurs , s ' ouvrirent avec
lle était bien morte , Mais pourquoi ses	yeux	s ' étaient - ils ouverts ? Je ne sais .
sentiel c ' était son visage – non , ses	yeux	. Maintenant , je les possédais ; leur âme
aussi souvent que je voudrais , voir ses	yeux	. Avec toutes sortes de précautions , je
le , l ' emporter , loin , très loin des	yeux	des hommes , l ' enterrer . Je cessai d
vitres . Ces fenêtres ressemblaient aux	yeux	troubles de quelqu ' un qui délire . Je
et je songeais que , lorsque ses grands	yeux	se réveilleraient du sommeil terrestre ,
es vers qui grouillaient ses deux grands	yeux	sombres qui me fixaient , vides de toute
ides de toute expression , hagards , ses	yeux	au fond desquels s ' était noyée ma vie
' avais perdue ; j ' avais vu ses grands	yeux	au milieu du sang caillé , et je marchais
étaient éteints pour toujours , ces deux	yeux	qui l ' avaient éclairée . Il m ' était
t la terre , pareilles aux prunelles d '	yeux	brillants qui auraient émergé d ' un sang
. Un visage de femme , avec d ' immenses	yeux	noirs , des yeux extra ordinairement grands
mme , avec d ' immenses yeux noirs , des	yeux	extra ordinairement grands , des yeux accusat
es yeux extra ordinairement grands , des	yeux	accusateurs qui semblaient me reprocher
' avais pas moi - même conscience . Deux	yeux	effrayants et enchanteurs , mais aussi pleins
nnement , menaçants et prometteurs . Ces	yeux	épouvantaient et attiraient tout à la fois
e âme étrange et faisait passer dans ses	yeux	un éclat mauvais . Non , c ' était incroyable
. Non , c ' était incroyable ! Les mêmes	yeux	immenses , vides de pensée , la même physiono
nouveau . N ' était - ce donc assez des	yeux	d ' une seule ? Maintenant elles étaient
ient deux à me regarder , avec les mêmes	yeux	que les siens ! Non , cela ne se pouvait
! Non , cela ne se pouvait endurer ! Ces	yeux	ensevelis , là - bas , près de la montagne
sur la berge du ruisseau desséché ; ces	yeux	enfouis sous les capucines violettes parmi
reptiles rassemblés autour d ' eux : ces	yeux	dont les végétaux allaient bientôt , de
' il s ' était consumé pour deux grands	yeux	noirs , tout comme moi . C ' était assez
, écartant les voiles tendus devant mes	yeux	et dissolvant mes souvenirs lointains ,
' oublier d ' un oubli sans fin , si mes	yeux	, en se fermant , avaient pu se plonger
ous , imprécis se succédèrent devant mes	yeux	. Un instant je traversai l ' oubli absolu
vieux bossu , les cheveux blanchis , les	yeux	éraillés , avec un bec de lièvre . J ' ai
les discordantes ! A force de voir , mes	yeux	se sont usés à la surface des objets , cette

. Lorsque , dans mon coin , je ferme les	**yeux**	, j ' en devine les ombres brouillées –
sanguinolents à la gorge tranchée , aux	**yeux**	vitreux et au crâne violet d ' où émergent
son domaine , et qui , tête basse , les	**yeux**	éteints , suit d ' un regard nostalgique
ins en forme de citrons , avec de grands	**yeux**	bridés et des sourcils étroits , qui se
les , une fleur d ' or à la narine , les	**yeux**	sombres , bridés , voluptueux , les dents
, le sifflement du serpent furieux , ses	**yeux**	étincelants , l'image de ses crochets empoiso
n sifflement , à sa tête dressée , à ses	**yeux**	étincelants , à son cou semblable à une
du boucher . Je brûlais de fièvre et mes	**yeux**	avaient une expression à la fois tragique
veau . J ' avais aperçu , au fond de mes	**yeux**	, l ' ombre de la mort ; j ' avais deviné
s je n ' avais pas peur . Je gardais les	**yeux**	ouverts , sans voir personne ; l ' obscurité
tinée . C ' était lorsque je fermais les	**yeux**	que m ' apparaissait mon univers authentique
ne fraction de moi . Le monde prit à mes	**yeux**	l ' aspect d ' une maison déserte et triste
re mouvement . Je l ' avais vue , de mes	**yeux**	, passer devant moi , s ' évanouir . Était
omme deux gouttes d ' eau . Il avait des	**yeux**	bridés de Turcoman , les pommettes saillantes
mère . Tout étonné il contempla , de ses	**yeux**	bridés , les gâteaux qu ' il avait acceptés
mur . Je repliai les jambes , fermai les	**yeux**	et continuai à rêvasser . Fils composant
- tu ? » Cela me calma . Je fermai les	**yeux**	. Je me retrouvai sur la place Mohammadiyé
e est en colère , les lèvres pâles , les	**yeux**	féroces , me tirait par la main , me tirait
brisa . Enfin , je fermai fortement les	**yeux**	. Il me sembla que ma nourrice s ' était
ure . Le matin , lorsque j ' ouvrais les	**yeux**	, je lui retrouvais le même visage , mais
tranquille et pâle de ma nourrice , ses	**yeux**	caves , immobiles , impassibles , ses narines
tisane . Elle avait tant pleuré que ses	**yeux**	étaient rouges et bouffis , mais , devant
e qui donne sur la cour : elle avait des	**yeux**	marron , des cheveux blonds , le nez petit
. Pendant les dévotions , je fermais les	**yeux**	, je me couvrais le visage des mains , et
lui , il me regardait dans le blanc des	**yeux**	. Je le connaissais . Il me semblait l '
. Je levai la main et m ' en couvris les	**yeux**	, afin de créer dans le creux de ma paume
telas à la main . Il me regardait de ses	**yeux**	aussi rouges que si on en avait coupé les
çais . Je n ' eus pas plutôt refermé les	**yeux**	que j ' entendis du bruit . C ' était Nounou
ment de laisser le soleil me heurter les	**yeux**	et la voix des hommes ou les bruits de la
d ' où se dégageait un réel charme ; mes	**yeux**	de malade étaient fatigués , douloureux
d qu'il a pénétré jusqu ' au fond de tes	**yeux**	. Si tu pleures , tes larmes viendront du
es , tes larmes viendront du fond de tes	**yeux**	, autrement elles ne pourraient pas couler
e rire . Son visage était immobile , ses	**yeux**	regardaient fixement , mais sans surprise
e , j ' ai vu , j ' ai vu de mes propres	**yeux**	, sur ses lèvres la marque des dents sales
m ' écroulai sur mon lit : je fermai les	**yeux**	. La fièvre agrandissait les objets et les
ls épilés , une mouche sur la joue , les	**yeux**	et le visage fardés . Bref , elle entra
té enfant . Vraiment , son visage et ses	**yeux**	me faisaient honte . Une femme qui se donnait
s , de manière à ouvrir démesurément les	**yeux**	, puis je lâchais ; je distendais ma bouche
naissais depuis longtemps : ses étranges	**yeux**	bridés , sa bouche étroite , toujours entr
nde . . . Son image ne quittait plus mes	**yeux**	. Enfin , moi aussi je me décidai . C '
it opérer de nuit , pour ne pas voir les	**yeux**	de la garce , car son regard plein de muets
sensuelles , les paupières battues , les	**yeux**	bridés et ahuris , les pommettes saillantes
is amer et doux . Il me regarda avec ses	**yeux**	ahuris de turcoman et dit : – Chadjoun racont
rre , et toutes ces têtes de moutons aux	**yeux**	voilés par la mort , tous avaient vu , ils
a garce , au bord du Souren , puis , les	**yeux**	clos , enfouir un instant mon visage dans
se taisait . J ' avais à peine fermé les	**yeux**	que des veilleurs ivres passèrent en bande
de cette fillette pâle , malingre , aux	**yeux**	innocents de turcomane , avec laquelle ,
meil long et profond . Je me frottai les	**yeux**	. J ' étais bien dans mon ancienne chambre

Tableau 2

èrent . A plusieurs reprises , je voulus	**regarder**	par la lucarne , mais je redoutais d ' e
yeux clos , je me penchai pour mieux la	**regarder**	. Mais plus j ' examinais son visage , plus
obsédant à sa physionomie . Il faudrait	**regarder**	le visage , fermer les yeux , puis reporter
efforts restaient vains . J ' avais beau	**regarder**	son visage , je n ' arrivais pas à en retro
re fois , rien qu ' une fois , je voulus	**regarder**	. J ' inspectai les alentours : on ne voyait
ule ? Maintenant elles étaient deux à me	**regarder**	, avec les mêmes yeux que les siens ! Non
, avec un bec de lièvre . J ' ai peur de	**regarder**	au dehors , par la fenêtre , peur de me
dualité ? Je l ' ignore . Je viens de me	**regarder**	dans la glace . Je ne me suis pas reconnu
cheveux sur la tête . Il riait sans nous	**regarder**	, mais si fort que ses épaules tremblaient
e la nuit (on ne m ' avait pas appris à	**regarder**	la nuit et à l ' aimer) . Je ne sais pas
de la maison . Il passa près de moi sans	**regarder**	de mon côté . Il riait d ' un rire saccadé
me traitait en enfant . Elle voulait me	**regarder**	partout . Moi , je me sentais encore gêné
ue , je quittai mon réchaud à opium pour	**regarder**	par la lucarne : Tremblant de frayeur ,
t desséchés sur place . Je n ' osais pas	**regarder**	en arrière . Arrivé devant la maison de
t mon manteau loin de moi . J ' allai me	**regarder**	dans la glace . J ' avais les joues en feu
lamouchette . J ' allai , ensuite ,	**regarder**	dans le miroir . J
cieux , à cette vierge éthérée , d ' un	**regard**	pour faire pénétrer son fluide en moi ,
rps . Terrible aventure ! Dès le premier	**regard**	, il m ' avait semblé la connaître . Mais
' adoration et je ne doutais pas que le	**regard**	d ' un étranger , d ' un homme normal l
is pourtant besoin de ses yeux ! Un seul	**regard**	d ' Elle eût suffi à me donner la solution

es les énigmes de la théologie . Un seul	**regard**	d ' Elle , et tous les mystères se fussent
ce ! De plus , je ne voulais pas qu ' un	**regard**	étranger tombât sur elle . Il me fallait
vue de nul autre , ni souillée d ' aucun	**regard**	étranger . Pour finir , j ' eus une idée
puis , ayant examiné les cadavres d ' un	**regard**	mercantile , il en choisit deux , soupèse
e basse , les yeux éteints , suit d ' un	**regard**	nostalgique la main de l ' homme , même
ge des heureux et des bien portants . En	**regard**	de la terrible réalité de la mort et des
s trouble . Longuement , je fixai d ' un	**regard**	hébété les poutres de la chambre ; je les
ustaches ; il examina les moutons d ' un	**regard**	intéressé puis , avec effort , il en porta
qu ' il en pesait les morceaux . . . Son	**regard**	exprimait ensuite une telle satisfaction
pas voir les yeux de la garce , car son	**regard**	plein de muets reproches m ' aurait fait
Tout à coup , comme par intuition , mes	**regards**	se portèrent sur le haut de l ' étagère
it laissé sans réponse la caresse de mes	**regards**	; Elle n ' avait pas non plus partagé la serrure
, mais je ne sais pourquoi , mes	**regards**	se portèrent involontairement sur la silho

Tableau 3

e je veux tenter cette expérience , pour	**voir**	si nous pouvons mieux nous connaître l '
it autour d ' elle . Elle regardait sans	**voir**	, un sourire extatique et inconscient figé
pouvais - je renoncer pour toujours à la	**voir**	? Le surlendemain , tremblant de mille craint
t maigre . Ces yeux qui me fixaient sans	**voir**	, je les connaissais déjà . Si même je ne
ffle ; je craignais de respirer et de la	**voir**	s ' évanouir comme un nuage ou comme une
de vin , à travers ses dents serrées . A	**voir**	ces yeux qui s ' étaient clos , je sentis
urrais , aussi souvent que je voudrais ,	**voir**	ses yeux . Avec toutes sortes de précautions
e normal , aucun autre que moi ne devait	**voir**	son cadavre . Jamais ! Elle n ' était venue
is au pied d ' un cyprès . On ne pouvait	**voir**	son visage que recouvrait un large cache
ain . Il ne se retourna même pas pour me	**voir**	. Je hissai péniblement mon fardeau dans
tête posée sur le rebord , de manière à	**voir**	autour de moi , puis je glissai la malle
ête appuyée sur le rebord , de manière à	**voir**	autour de moi . Je posai le vase sur ma
au dehors , par la fenêtre , peur de me	**voir**	dans le miroir . Partout , j ' aperçois
ent de paroles discordantes ! A force de	**voir**	, mes yeux se sont usés à la surface des
é au mur , un miroir dans lequel je puis	**voir**	mon visage . Dans ma vie restreinte , ce
eur . Je gardais les yeux ouverts , sans	**voir**	personne ; l ' obscurité était profonde
et du vice . Je n ' avais nul besoin de	**voir**	ces êtres : chacun d ' eux n ' était - il
et j ' étais à contre - jour . Je ne pus	**voir**	comment s ' opéra sa brusque disparition
dissimulé derrière l ' arbre , je pus la	**voir**	à la dérobée . Elle souriait , mordillant
ux et tranquille . Je marchais sans rien	**voir**	. Une force contre laquelle ma volonté ne
, je pris le chemin de la maison , sans	**voir**	rien ni personne . J ' avais l ' impression
J ' éprouvais une crainte stupide de la	**voir**	tomber . Je me levai pour la mettre en lieu
evant la fenêtre . De là , on ne pouvait	**voir**	le vieux brocanteur d ' en face . Je n '
id ; au contraire , je me réjouissais de	**voir**	que la canaille traversait aussi , d ' une
' abattait ; je n ' avais pas besoin de	**voir**	tous ces mondes dégoûtants , toutes ces
rreurs oubliées ressuscitaient ; peur de	**voir**	les plumes de mon oreiller se transformer
devenir aussi grands que des meules ; de	**voir**	mon pain se briser comme du verre s ' il
à ne plus pouvoir s ' arrêter . Peur de	**voir**	mes mains se pétrifier ; peur de voir mon
de voir mes mains se pétrifier ; peur de	**voir**	mon lit se changer en une pierre tombale
du boucher , s ' il m ' arrivait de les	**voir**	. Leurs gestes et leur physionomie avaient
ête . Il me dit : « Tu achètes donc sans	**voir**	P Ce vase , il est pour rien , ha ! Prends
t les chevilles sensuelles se laissaient	**voir**	sous le pan de son vêtement ? Jamais jusqu
prêtaient mes traits ! Je pouvais ainsi	**voir**	à nu tous les fantômes , toutes les faces
ne de feu ? Je scrutai les ténèbres pour	**voir**	s ' il n ' y avait pas un autre homme dans
me fallait opérer de nuit , pour ne pas	**voir**	les yeux de la garce , car son regard plein
ement ridicule . Cependant , après avoir	**vu**	ces deux yeux , après l ' avoir vue , j
mon oncle . Moi , je ne l ' avais jamais	**vu**	, cet oncle , car il était parti , tout
panorama tel que je n ' en avais jamais	**vu**	, ni en rêve ni à l ' état de veille ; de
' était un lieu que je n ' avais jamais	**vu**	. Il me sembla pourtant le reconnaître ,
aller . Je l ' avais perdue ; j ' avais	**vu**	ses grands yeux au milieu du sang caillé
u Bénarès . Je ne me fie à rien . J ' ai	**vu**	tellement de choses contradictoires et entendu
ne ainsi son pain , car je n ' ai jamais	**vu**	personne lui acheter quoi que ce soit .
dit quelques jours auparavant : « J ' ai	**vu**	ma fille (c ' est - à - dire la garce)
naissais . Il me semblait l ' avoir déjà	**vu**	quand j ' étais enfant . Je l ' avais aperçu
' a juré par tous les saints qu ' elle a	**vu**	le vieux brocanteur s ' introduire nuitamment
est venue jusqu ' à ma chambre , j ' ai	**vu**	, j ' ai vu de mes propres yeux , sur ses
usqu ' à ma chambre , j ' ai vu , j ' ai	**vu**	de mes propres yeux , sur ses lèvres la
symbole de la création . Oui , j ' avais	**vu**	la marque de ses deux chicots jaunes et
d ' os . Elle me dit qu ' elle l ' avait	**vu**	à l ' étalage du brocanteur et qu ' elle
x yeux voilés par la mort , tous avaient	**vu**	, ils savaient . Je comprends maintenant
avoir vu ces deux yeux , après l ' avoir	**vue**	, j ' avais cessé de comprendre le sens le
était là , devant moi , présente à ma	**vue**	, à travers ce soupirail de mon alcôve , e
glace et son ombre , que pour n ' être	**vue**	de nul autre , ni souillée d ' aucun regard
es donne sur la cour ; de l ' autre on a	**vue**	sur la rue et je me trouve ainsi relié à

rouvais l ' impression de l ' avoir déjà **vue** , de la connaître . Mais une assez grande
able du moindre mouvement . Je l ' avais **vue** , de mes yeux , passer devant moi , s ' . Sa
bru devait être jolie . Je l'ai **vue** par la lucarne qui donne sur la cour : elle
ul n ' aurait pu supporter impunément la **vision** . Pommettes saillantes , front haut , sourc
urelle ; elle m ' apparaissait comme une **vision** d ' opium . Elle faisait monter en moi e ne
pensais qu ' à Elle , à la première **vision** que j ' avais eue d ' Elle , et je chercha
ui s ' harmonisait avec mes idées et mes **visions** . En tout cas , il était bien plus réel
fin est proche devaient avoir les mêmes **visions** que moi . Trouble , terreur , effroi , dés

ANNEXE N°5

Tableau 1

rs et fripés la moulaient , collés à son corps . Elle parut vouloir franchir le ruisseau
rpénétraient les invisibles auras de nos corps . Terrible aventure ! Dès le premier regard
ure en heure , de minute en minute , son corps , son visage se matérialisaient plus vigoure
ses bras , de sa poitrine , de tout son corps . Comme elle avait les yeux clos , je me
nt , je pouvais sentir la chaleur de son corps et respirer le parfum moite qui montait
.Je voulus la réchauffer avec mon propre corps , lui communiquer ma propre chaleur en écha
e , mâle et femelle . D ' ailleurs , son corps était pareil à celui de la mandragore femell
ans ma couche , elle m ' avait livré son corps , elle s ' était livrée à moi corps et âme
son corps , elle s ' était livrée à moi corps et âme . Tant que la vie avait empli ses
ait de me livrer , dans ma chambre , son corps et son ombre . Son âme fragile et passagère
mon amour ayant insufflé la vie dans son corps . Cependant , une fois près d ' elle , je
deux hannetons tournaient autour de son corps dans la lumière des bougies . Elle était
e , sur le papier , m ' appartenait . Le corps m ' était désormais inutile , ce corps conda
e corps m ' était désormais inutile , ce corps condamné à se résorber dans le néant , à
n ' était venue chez moi , me livrer son corps de glace et son ombre , que pour n ' être
mince vêtement noir qui emprisonnait son corps , comme une toile d ' araignée , seul voile
eser sur ma poitrine . Son cadavre , son corps , il me semblait que le poids en avait toujo
s minuscules grouillaient , collés à mon corps . Je voulus effacer les taches de sang qui
oid visqueux sur toute la surface de mon corps . Le soleil était à son déclin . Une pluie
de cadavre , comme si de tout temps mon corps en eût été imprégné et que j ' eusse passé
ahit . Je m ' affranchis du poids de mon corps . Mon être tendait vers l ' univers léger
, mais je ne dormais pas . J ' avais le corps en feu ; des taches de sang maculaient mon
cependant qu ' éternellement , dans mon corps , une flamme brûlait , à la chaleur de laque
ent en renâclant et le boucher palpe les corps sanguinolents à la gorge tranchée , aux
age de ses crochets empoisonnés , de son corps , long cou que terminait une excroissance
r empêcher le diable d ' entrer dans son corps . Je soulevai le voile qui lui couvrait
prégné de la chaleur et du parfum de son corps , de m ' y vautrer à mon aise . Ce fut la
lus , faisait que tous les atomes de mon corps avaient besoin de ceux du sien . Ils criaien
de suspendue à l ' étal du boucher . Mon corps brûlait , je toussais , et quelle toux profo
e ne sais quel trou perdu au fond de mon corps , pareille à celle des rosses qui , de grand
, elle s ' évanouissait , puis reprenait corps ; ma volonté paraissait sans pouvoir sur
n . Si j ' avais cessé de surveiller mon corps eu chacune de ses parties et de lui consacre
l ' aimais , mais chaque parcelle de mon corps la désirait . Le milieu de mon corps surtout
mon corps la désirait . Le milieu de mon corps surtout . Je ne veux pas dissimuler mes
des prophètes , vibrait au milieu de mon corps , et une autre au milieu du sien ; fataleme
chaleur du soleil suçait la sueur de mon corps . L ' éclat de la lumière donnait aux brouss
t de mes nerfs et qui pénétrait tout mon corps à la manière d ' un vieux vin doux . Je
genoux . Je le pressai contre moi . Son corps était chaud ; ses mollets ressemblaient
ombre était mon double : elle avait pris corps dans le cercle restreint de ma vie . Je
rt ? Bien que le sang se coagule dans le corps et qu ' au bout de vingt - quatre heures
, à la décomposition des cellules de mon corps que non seulement cela avait cessé de m
mon bien exclusif , d ' entrer dans les corps de la canaille . Il m ' arrivait aussi de
fluide , tiède , salé , sorti du fond du corps , essence de vie qu ' il faut vomir ! s
le mur humide du bain . J ' examinai mon corps ; mes cuisses , mes mollets et mon sexe
C ' était , en de pareils instants , mon corps qui pensait et qui rêvait ; il croyait
' attendais se déclara enfin . Tout mon corps brûlait et j ' étais sur le point d '
bre ; mes idées noires disparurent . Son corps , ses gestes , répandaient comme un fluide
n avais m ' obsédait . Il me fallait son corps , là , tout près . Il m ' eût suffi d '
soie , toute imprégnée du parfum de son corps – il rappelait celui du jasmin – et qui
en plus forte et bien plus nette que mon corps . Mon ombre était plus réelle que mon corps
ps . Mon ombre était plus réelle que mon corps . Il m ' apparut que le vieux brocanteur
che au bord du Souren , j ' étreignis ce corps délicieux , moite , plein d ' une bonne
et haine ne faisaient plus qu ' un . Son corps frais et pâle , ce corps de femme , s '
s qu ' un . Son corps frais et pâle , ce corps de femme , s ' ouvrit et m ' emprisonna
moi , aspirée par tous les atomes de mon corps brûlant . La garce m'absorbait comme une
s de moi , n ' obéissant plus qu ' à mon corps qui chantait très haut sa victoire .
alors mon couteau s ' enfoncer dans son corps . Un liquide chaud me jaillit au visage

n libre de mes mouvements , je palpai le	corps	: il était glacé . Elle était morte . .
e jamais , qui faisait trembler tout mon	corps	, d ' un rire caverneux , dont il eût été
uscules vers blancs se tordaient sur mon	corps	– et je sentais un cadavre peser de tout

Tableau 2

e rongeait , l ' incube qui fouillait ma	chair	de ses griffes de fer , s ' était calmé
êtements noirs et fripés , hors de cette	chair	qui l ' avait fait souffrir ; elle s ' était
ls tombaient . Une odeur de cadavre , de	chair	pourrie , me pénétrait tout entier . Une
s subtiles qui se répandaient hors de ma	chair	. Ensuite , je sentis ma vie se dérouler
ent et , le sourire aux lèvres , vend la	chair	désossée à ses clients . Avec quel plaisir
i , s ' évanouir . Était - ce un être de	chair	ou un fantôme ? Avais - je rêvé , étais
entre mes paumes . Il était pareil à la	chair	d ' une fillette qui serait tombée à l '
ait , sur la tempe , une excroissance de	chair	recouverte de poils . Il me sembla que c
ait peur : l ' idée que les atomes de ma	chair	se mêleraient ensuite à ceux de la canaille
onnaissais bien ; je les sentais dans ma	chair	, sans pourtant cesser de les trouver risibl
sses et de ses fesses , la tiédeur de sa	chair	s ' imposaient de nouveau à moi , avec toute
' aurais dépecée et j ' aurais livré sa	chair	au boucher d ' en face qui l ' aurait vendue
e qui s ' était trouvée au contact de sa	chair	, une chemise de soie , toute imprégnée
oit recommencer . Son chant fouillait la	chair	comme le grincement d ' une scie . Elle
poitrine avait une odeur enivrante . La	chair	de ses bras noués autour de mon cou répanda
e et femelle . La tendre ardeur de cette	chair	fraîche et jeune pénétrait en moi , aspirée

Tableau 3

ait répandu de l ' eau ordinaire sur son	visage	, il se serait aussitôt fané et que si ,
, de minute en minute , son corps , son	visage	se matérialisaient plus vigoureusement deva
la durée , comme surgi de la brume , son	visage	flou m ' apparaissait avec plus d ' insista
vec plus d ' insistance que jamais , son	visage	maladif , pareil à ces miniatures qui ornen
eux et bridés qui luisaient au milieu du	visage	pâle et maigre . Ces yeux qui me fixaient
tait allée s ' étendre sur mon lit . Son	visage	restait dans l ' ombre et je ne savais si
e temps quelque chose de surhumain . Son	visage	effaçait de ma mémoire tous les autres visa
eant l ' ongle de son index gauche . Son	visage	était pâle . A travers le mince vêtement
a regarder . Mais plus j ' examinais son	visage	, plus elle me semblait loin de moi . Je
i près du lit . Je regardai fixement son	visage	. Quel visage enfantin ! Quelle expression
. Je regardai fixement son visage . Quel	visage	enfantin ! Quelle expression étrange ! Étai
r tranquillement , d ' après nature , ce	visage	condamné à se décomposer très doucement
ment et à se résorber dans le néant , ce	visage	qui semblait immobile et immuable , en fixe
sa physionomie . Il faudrait regarder le	visage	, fermer les yeux , puis reporter sur le
ient vains . J ' avais beau regarder son	visage	, je n ' arrivais pas à en retrouver l '
mande rien . L ' essentiel c ' était son	visage	– non , ses yeux . Maintenant , je les
es paquets de nuages . Je sentis sur mon	visage	le souffle doux du matin . Le chant du coq
d d ' un cyprès . On ne pouvait voir son	visage	que recouvrait un large cache - nez . Je
à moi . Je me retournai : un homme , le	visage	emmitouflé dans un cache - nez , était assi
eillard bossu , dont je ne voyais pas le	visage	, me promenant à travers la brume , parmi
, cadre en losange on avait dessiné son	visage	. . . Un visage de femme , avec d ' immense
nge on avait dessiné son visage . . . Un	visage	de femme , avec d ' immenses yeux noirs
, un miroir dans lequel je puis voir mon	visage	. Dans ma vie restreinte , ce miroir revêt
. Je suis certain d ' avoir retrouvé le	visage	de cet homme dans la plupart de mes cauchem
ient jumeaux : tous deux avaient le même	visage	, la même allure , le même caractère ; le
i de soie de couleur , brodé d ' or , le	visage	et la poitrine découverts , un foulard de
ouvrit la porte , mon oncle sortit . Son	visage	avait brusquement vieilli et ses cheveux
le voile qui lui couvrait la face . Son	visage	grave et attirant semblait modelé par l
iboles . Mon mal empira . Ma nourrice au	visage	ridé et aux cheveux gris – celle de la garc
oir où j ' allais , parmi la canaille au	visage	avide , lancée à la poursuite de l ' argent
m ' aurait pas compris . Il aurait eu le	visage	d ' une ancienne connaissance , mais ce
tes , le teint mat , le nez sensuel , le	visage	maigre et brutal . Il gardait son index
cher je m ' examinai dans la glace . Mon	visage	était ravagé , flasque et sans âme . Si
ied de la potence . Ma belle - mère , le	visage	cramoisi et avec cette expression qu ' a
e me levai pour boire et m ' humecter le	visage	, afin de chasser ce cauchemar . Je me reco
rice m ' apporta le petit déjeuner . Son	visage	, tiré et maigre , apparaissait comme réflé
prouvé le moindre de mes maux et dont le	visage	n ' était pas effleuré à chaque instant
ais les yeux , je lui retrouvais le même	visage	, mais les traits plus creux et plus durs
reur , il me suffisait d ' apercevoir le	visage	tranquille et pâle de ma nourrice , ses
: jamais encore je n ' avais examiné son	visage	avec une telle attention . Bien qu ' elle
je fermais les yeux , je me couvrais le	visage	des mains , et c ' est dans cette nuit arti
es nains grotesques et inoffensifs . Son	visage	rappelait celui du boucher d ' en face .
ns la glace , mais je ne reconnus pas le	visage	qui m ' apparut . C ' était incroyable et

, maintenant que la mort me montrait son	**visage**	sanglant et que ses mains osseuses m ' avai
le vieux brocanteur ne bougea pas . Quel	**visage**	grave ils avaient tous ! Peut - être songe
ement ; c ' est alors qu ' apparaît leur	**visage**	réel . Je ne sais quelle vertu toxique poss
aines , s ' étaient fondues en moi , mon	**visage**	me plaisait ; j ' éprouvais , à mon propre
de la porte . J ' éclatai de rire . Son	**visage**	était immobile , ses yeux regardaient fixem
cent lieues sous terre . J ' enfouis mon	**visage**	dans mes mains et je m ' éloignai . Tout
s ' étaient déposés par couches sur son	**visage**	, le dégoût qu ' inspirait sa personne ,
du Coran , la marque de ses dents sur le	**visage**	de ma femme , cette femme qui ne me laissa
une mouche sur la joue , les yeux et le	**visage**	fardés . Bref , elle entra chez moi , tirée
j ' étais resté enfant . Vraiment , son	**visage**	et ses yeux me faisaient honte . Une femme
ient un air flou et passager , et où son	**visage**	ne portait pas encore la marque des dents
' entrecoupait la toux , je frottais mon	**visage**	contre ses mollets , je l ' appelai même
s le miroir . J ' étalai la suie sur mon	**visage**	: quelle tête épouvantable ! Je tirais mes
de telles expressions ! Peut - être mon	**visage**	ne devait - il être délivré de ces tentatio
regardait , déconcertée . Je cachai mon	**visage**	dans mes mains et j ' allai me réfugier
' approchai de son lit , je baignai mon	**visage**	dans son souffle ardent et doux . Quelle
vec quelques modifications , leur propre	**visage**	et leurs propres aptitudes ; ils leur avaie
, les yeux clos , enfouir un instant mon	**visage**	dans les plis de sa robe . Je m ' aperçus
i sentaient le jasmin se collaient à mon	**visage**	. Du fond de nous s ' élevait un cri de
n corps . Un liquide chaud me jaillit au	**visage**	. Elle poussa un cri et me lâcha . Sans
rochai du miroir . Épouvanté je pris mon	**visage**	à deux mains : j ' étais devenu pareil au
démon qui s ' était éveillé en moi . Le	**visage**	enfoui dans les mains , malgré moi , j '
était un vieillard voûté , la tête et Je	**visage**	enveloppés d ' un cache - nez ; il tenait

Tableau 4

uis de l ' Inde . Drapé dans un aba , la	**tête**	entourée d ' un turban , il tenait son index
mon oncle était un vieillard bossu , la	**tête**	entourée d ' un turban indien , les épaules
à vous faire dresser les cheveux sur la	**tête**	. Il rit d ' un rire dur , discordant ,
' ordinaire . Ensuite , je lui coupai la	**tête**	; quelques gouttes de sang coagulé et froid
, qui me fit dresser les cheveux sur la	**tête**	. Il dit : — Si tu veux un porteur , moi
pour le cercueil ; je m ' y étendis , la	**tête**	posée sur le rebord , de manière à voir
ère au bord de la route . J ' enfouis ma	**tête**	dans mes mains , m ' interrogeant , plein
endroit où l ' on place le cercueil , la	**tête**	appuyée sur le rebord , de manière à voir
i ce lambeau de ciel , au - dessus de ma	**tête**	, si les quelques pouces de terre sur lesquel
dé notre quartier son domaine , et qui ,	**tête**	basse , les yeux éteints , suit d ' un regard
en forme de cuillère , surmontée d ' une	**tête**	minuscule , l ' épouvante firent que mon
erpent furieux , à son sifflement , à sa	**tête**	dressée , à ses yeux étincelants , à son
in et à me retirer lorsque , tournant la	**tête**	, je vis entrer , à ma grande surprise ,
à vous faire dresser les cheveux sur la	**tête**	. Il riait sans nous regarder , mais si
reau ; tous ces imbéciles se payaient ma	**tête**	. D ' ailleurs comment assimiler la conduite
on physique qui m ' avait fait perdre la	**tête**	? La répugnance que je lui inspirais ? Ses
e à mon chevet , qu ' elle avait pris ma	**tête**	sur ses genoux , et qu ' elle m ' avait
à celles que l ' on dessine autour de la	**tête**	des prophètes , vibrait au milieu de mon
vous faisait dresser les cheveux sur la	**tête**	. Il riait si fort que ses épaules tremblaien
e immense et massive , mais dépourvue de	**tête**	. Mon ombre était sans tête ! J ' avais
dépourvue de tête . Mon ombre était sans	**tête**	! J ' avais entendu dire que lorsqu ' on
rsqu ' on voit sur un mur son ombre sans	**tête**	, on meurt dans l ' année . Épouvanté ,
s au lit , tirant les couvertures sur ma	**tête**	. Après m ' être longtemps agité je finis
rait une ivresse étrange ; je sentais ma	**tête**	tourner , mes genoux fléchir et j ' avais
vêtements . Ceux que je touchais , leur	**tête**	se détachait et tombait . Devant une boucher
us m ' emparer de son coutelas , mais sa	**tête**	se détacha et roula sur le sol . J ' eus
nner , mais , dès que je le touchai , sa	**tête**	se détacha et roula sur le sol . Je me réveil
l me sembla que le plafond pesait sur ma	**tête**	et que les murs étaient devenus démesurément
Le baigneur me versait de l ' eau sur la	**tête**	. Il me sembla que cela lavait mes idées
uis de l ' Inde . Drapé dans un aba , la	**tête**	entourée d ' un turban , il tient son index
Le son de mes paroles se mêlait dans ma	**tête**	aux bruits de l ' extérieur , comme lorsque
ches . Je m ' appuyai contre le mur , la	**tête**	collée à la plinthe ; je crus me sentir
à vous faire dresser les cheveux sur la	**tête**	. Il me dit : « Tu achètes donc sans voir
à vous faire dresser les cheveux sur la	**tête**	. J ' aurais voulu être cent lieues sous
' étalai la suie sur mon visage : quelle	**tête**	épouvantable ! Je tirais mes paupières avec
rible ! Mes cheveux se dressèrent sur ma	**tête**	. Je ne reconnaissais plus le timbre de
rsée dans la lampe m ' était montée à la	**tête**	. Cela sentait comme les mollets de ma femme
à vous faire dresser les cheveux sur la	**tête**	. Je frémis . Si cet éternuement ne m '
r de Coran , pour sûr qu'il aura la même	**tête**	que lui ! » Nounou sortit , l ' air contrarié
à vous faire dresser les cheveux sur la	**tête**	. Je ne reconnus même pas le son de ma voix
ache - nez de deux ou trois tours sur ma	**tête**	, je voûtai le dos . Enfin , j ' allai cherch
à vous faire dresser les cheveux sur la	**tête**	. Tremblant de peur , je me couvris les
nais ainsi ! Je ruisselais de sang de la	**tête**	aux pieds . Je m ' approchai du miroir .
Non , c ' était un vieillard voûté , la	**tête**	et le visage enveloppés d ' un cache - nez
à vous faire dresser les cheveux sur la	**tête**	. Il sortit . Je me dressai , m ' apprêtant

: mes vêtements étaient déchirés ; de la **tête** aux pieds , j ' étais couvert de sang coagulé

Tableau 5

is jamais autre chose . Machinalement ma **main** traçait ce tableau . Le plus bizarre , c
enu de l ' au - delà . La bouteille à la **main** , je sautai à bas de l ' escabeau , tremblant
noire . Je ne sais pourquoi je levai ma **main** tremblante – cette main ne m ' obéissait
quoi je levai ma main tremblante – cette **main** ne m ' obéissait plus – et caressai ses
doute , elle était morte ! Je glissai la **main** dans l ' échancrure de son col , la posai
uant les épaules . Je lui indiquai de la **main** la direction de la maison . Mais sans me
juché sur le siège , un long fouet à la **main** . Il ne se retourna même pas pour me voir
e sur ma poitrine et le maintins avec la **main** . Le fouet claqua dans l ' air ; les chevaux
s difformes , semblaient se tenir par la **main** , de peur de glisser dans l ' obscurité
; d ' ailleurs , ils étaient de la même **main** , celle d ' un pauvre décorateur d ' écritoir
deux , soupèse leur queue grasse avec la **main** et va les fixer aux crocs de son étal .
ints , suit d ' un regard nostalgique la **main** de l ' homme , même ce chien le sait . Il
parue . Je m ' apprêtais à lui baiser la **main** et à me retirer lorsque , tournant la tête
ronger jusqu ' au sang les ongles de la **main** gauche . Parfois encore , elle me racontait
elle ! » Au même instant , je sentis une **main** fraîche se poser sur mon front brûlant .
. Je me demandai si ce n ' était pas la **main** d ' Azraïl . Puis je me rendormis . Le matin
Je croyais que , si j ' avais laissé ma **main** sans contrôle , elle se serait mise en mouvem
la soie . Elle rongeait les ongles de sa **main** gauche . Elle se déplaçait comme en glissant
s gâteaux qu ' il avait acceptés d ' une **main** hésitante . Je m ' assis sur le perron et
es , les yeux féroces , me tirait par la **main** , me tirait hors de la foule , me montrait
ion mystérieuse et inattendue fit que ma **main** la heurta involontairement . Le récipient
ffrontent pour la bataille . Je levai la **main** et m ' en couvris les yeux , afin de créer
ache - nez et il tenait un coutelas à la **main** . Il me regardait de ses yeux aussi rouges
rce assis sur le perron . Je plongeai la **main** dans ma poche et j ' en tirai deux gâteaux
une toux profonde . Le boucher passa sa **main** graisseuse sur ses moustaches ; il examina
ns d ' un chapelet qu ' elle tenait à la **main** , et récitait des invocations . Elle resta
. Elle tient une fleur de capucine à la **main** . Un ruisseau sépare les deux personnages
ôt ; je m ' emparai du couteau , d ' une **main** tremblante , et j ' allai le ranger dans
ébattant je déplaçai involontairement la **main** ; je sentis alors mon couteau s ' enfoncer
cette chose tiède qui m ' emplissait la **main** , je jetai mon arme . Enfin libre de mes
erre , et m ' enfouis le visage dans les **mains** . Restai - je ainsi quelques minutes , quelq
on vulgaires , et ce n ' étaient pas des **mains** quelconques , des mains humaines qui les
étaient pas des mains quelconques , des **mains** humaines qui les avaient cousus . Elle était
ter dans la solitude , et de mes propres **mains** . Au diable ! De quoi me servirait - il
rine , la maintenant solidement des deux **mains** . Le fouet claqua ; les chevaux partirent
, conformément à la Loi on a trempé les **mains** dans de l ' huile bouillante , après lui
la route . J ' enfouis ma tête dans mes **mains** , m ' interrogeant , plein de perplexité
g maculaient mon aba , mon foulard , mes **mains** . Malgré la fièvre et la migraine , j '
dais depuis longtemps à tomber entre ses **mains** , mais j ' étais bien décidé à vider d '
sang . Mais avant de tomber entre leurs **mains** , je boirai une coupe de ce vin , de cette
ve . Involontairement , j ' enfonçai les **mains** dans le gravier chaud et humide que je press
an . Il était assis sous un cyprès , ses **mains** tenaient une sorte de sétâr . Vis - à -
les yeux , je me couvrais le visage des **mains** , et c ' est dans cette nuit artificielle
montrait son visage sanglant et que ses **mains** osseuses m ' avaient pris la gorge , mainten
is disposer , une fois mort , de longues **mains** , munies de longs doigts sensibles , afin
s pouvoir s ' arrêter . Peur de voir mes **mains** se pétrifier ; peur de voir mon lit se chan
ruisselait de mon front . J ' avais les **mains** couvertes de taches blanches . Je m ' appuya
terre . J ' enfouis mon visage dans mes **mains** et je m ' éloignai . Tout l ' étalage répand
pe . La suie me recouvrait peu à peu les **mains** et la figure de sa neige noire . Quand Nourr
oncertée . Je cachai mon visage dans mes **mains** et j ' allai me réfugier derrière le rideau
me dis : « Puisque je tomberai entre les **mains** de la police ! » Soudain , je me sentis
ir . Épouvanté je pris mon visage à deux **mains** : j ' étais devenu pareil au . . . Non ,
eillé en moi . Le visage enfoui dans les **mains** , malgré moi , j ' éclatai de rire , d '
s les plus évidentes . Si je frappais du **doigt** le mortier de pierre qui est dans la cour
sur la glace . Je l ' étalai du bout du **doigt** . En me retournant j ' aperçus ma nourrice
serait aussitôt fané et que si , de ses **doigts** longs et minces , Elle avait cueilli une
e consuma jusqu ' au bout , me brûla les **doigts** ; je revins brusquement à moi . Je tournai
ollées à ses tempes . J ' y enfonçai les **doigts** . Ses cheveux étaient froids et humides
bouillante , après lui avoir tranché les **doigts** , se levaient doucement et se reposaient
que je dessinais et avait - il guidé mes **doigts** . Il était impossible de distinguer les
ourcils , elle faisait glisser entre ses **doigts** les grains d ' un chapelet qu ' elle tenait
ort , de longues mains , munies de longs **doigts** sensibles , afin de pouvoir rassembler soig
comme lorsque j ' avais la fièvre . Mes **doigts** me parurent plus grands que d ' ordinaire
table ! Je tirais mes paupières avec les **doigts** , de manière à ouvrir démesurément les yeux
autres , à la moindre injonction de mes **doigts** ; celui du vieux débrideur de Coran , celui
la lèvre . Lorsqu ' elle se rongeait les **doigts** , était - ce avec le même emportement ?
nt approché de la lampe , j ' ouvris les **doigts** : c'était son œil que je tenais ainsi !

Tableau 6

ban , il tenait son index gauche sur ses	**lèvres**	, immobilisé dans un geste qui exprimait
xtatique et inconscient figé au bord des	**lèvres**	, comme si elle avait pensé à un absent
ls minces et joints l ' un à l ' autre ,	**lèvres**	charnues , entr ' ouvertes – lèvres dont
re , lèvres charnues , entr ' ouvertes –	**lèvres**	dont il semblait qu ' un baiser long et
ourcils minces , qui se joignaient , les	**lèvres**	charnues , entr'ouvertes , deux mèches
écoupe soigneusement et , le sourire aux	**lèvres**	, vend la chair désossée à ses clients .
urire moqueur s ' était figé au coin des	**lèvres**	de la disparue . Je m ' apprêtais à lui
ire , elle m ' empêcha de lui baiser les	**lèvres**	. La seconde nuit je couchai à la même plac
er long et brûlant venait de quitter ses	**lèvres**	entr'ouvertes . Je baisai cette bouche
pareille à celle de ma femme et dont les	**lèvres**	avaient la saveur amère et acre d ' un trog
emme , lorsqu ' elle est en colère , les	**lèvres**	pâles , les yeux féroces , me tirait par
mort . . . » Je n ' avais pas ouvert les	**lèvres**	. Pourtant le son de ma voix me fit peur
rds qui rendent l ' âme , le sourire aux	**lèvres**	, comme s ' ils s ' endormaient , à la mani
rban , il tient son index gauche sur ses	**lèvres**	, figé dans une attitude qui exprime l '
re ; mes paupières étaient lourdes , mes	**lèvres**	avaient épaissi . En me retournant , j '
j ' ai vu de mes propres yeux , sur ses	**lèvres**	la marque des dents sales , jaunes et gâtée
ue je lui demandai le prix du vase . Ses	**lèvres**	en bec de lièvre s ' écartèrent , laissant
elle ne m ' eût permis de lui baiser les	**lèvres**	. Le soleil se couchait , le roulement méla
avait la bouche petite et étroite , les	**lèvres**	charnues , moites et sensuelles , les paupi
voulus me parler à moi - même , mais mes	**lèvres**	étaient si lourdes qu'elles se refusaient
nt ouverte la porte , qui béait comme la	**bouche**	d ' un mort ; le rire du vieux retentissait
e la même passion que la mandragore . Sa	**bouche**	était acre et amère , comme un trognon de
ent ? Dès lors , je ne fus plus qu ' une	**bouche**	inutile , un étranger . Enfin mon oncle
les autres ? Tous étaient faits d ' une	**bouche**	à laquelle pendait une poignée d ' entraill
al . Il gardait son index gauche dans sa	**bouche**	. Machinalement je m ' approchai de lui
e . Il avait les mêmes gestes naïfs . Sa	**bouche**	rappelait celle de son père , mais chez
lèvres entr ' ouvertes . Je baisai cette	**bouche**	toute pareille à celle de ma femme et dont
' argent , elle m ' avait fourré dans la	**bouche**	ses seins noirs et flasques , semblables
. Deux gouttes de sang échappées de leur	**bouche**	avaient coulé sur leurs vêtements . Ceux
alement elle porta son index gauche à sa	**bouche**	. Était - ce donc là cette petite fille
eux , puis je lâchais ; je distendais ma	**bouche**	, je gonflais les joues , je relevais ma
ntait comme les mollets de ma femme ; ma	**bouche**	avait le goût à la fois doux et amer d '
ongtemps : ses étranges yeux bridés , sa	**bouche**	étroite , toujours entr ' ouverte , les
ement ils se ressemblaient . Il avait la	**bouche**	petite et étroite , les lèvres charnues
leur faim . Je connaissais le goût de sa	**bouche**	, c ' était celui d ' un trognon de concomb
tagé entre la volupté et la terreur . Sa	**bouche**	avait le goût acre d ' un trognon de concom

Tableau 7

voyait son col largement échancré et sa	**poitrine**	velue . On pouvait compter un par un les
les , de ses bras , de ses seins , de sa	**poitrine**	, de sa croupe et de ses mollets , elle
our de ses mollets , de ses bras , de sa	**poitrine**	, de tout son corps . Comme elle avait le
de moi , puis je glissai la malle sur ma	**poitrine**	, la maintenant solidement des deux mains
sentais seulement la malle peser sur ma	**poitrine**	. Son cadavre , son corps , il me semblai
e le poids en avait toujours pesé sur ma	**poitrine**	. Un brouillard épais recouvrait les abor
' un fardeau pesant qui m ' écrasait la	**poitrine**	. Un calme délicieux me pénétra tout enti
autour de moi . Je posai le vase sur ma	**poitrine**	et le maintins avec la main . Le fouet cl
m ' envahit . Mais le vase pesait sur ma	**poitrine**	, comme un cadavre . Les arbres tordus ,
ce fut comme si l ' on me soulageait la	**poitrine**	d ' un fardeau , comme si les lois de la
ine de chameau et les poils blancs de sa	**poitrine**	s ' échappent à travers son col ouvert .
couleur , brodé d ' or , le visage et la	**poitrine**	découverts , un foulard de brocart jeté
ient devenus démesurément épais , que ma	**poitrine**	allait éclater . Je voyais trouble . Long
de se mouvoir . Un poids m ' écrasait la	**poitrine**	, aussi lourd que celui des cadavres dont
qui s ' enroule autour de sa proie . Sa	**poitrine**	avait une odeur enivrante . La chair de
fe de poil blanc m ' avait poussé sur la	**poitrine**	; une âme nouvelle s ' était introduite
n cadavre peser de tout son poids sur ma	**poitrine**	.

Tableau 8

es bras de Nounou , qui donnait aussi le sein à ma cousine germaine , cette garce , ma
! L ' enfant qu ' elle portait dans son sein était - il mort ? L ' avait - elle mis au
ng de ses épaules , de ses bras , de ses seins , de sa poitrine , de sa croupe et de ses
au sang chaud , au teint olivâtre , aux seins en forme de citrons , avec de grands yeux
elle m ' avait fourré dans la bouche ses seins noirs et flasques , semblables à des outres

ANNEXE N°6

fût venue là sans savoir . Était - elle malade ? S'était- elle égarée ? Elle avait marc
t hier , voyait un jeune homme débile et malade , mais qui me verrait aujourd'hui apercev
e affinité que si l ' un d ' eux tombait malade , l ' autre perdait également la santé .
. Afin de me sentir comme avant d ' être malade , de me sentir en bonne santé . J ' avais
e dégageait un réel charme ; mes yeux de malade étaient fatigués , douloureux , enfantins
t des plis du foulard . Ses yeux étaient malades et rouges ; il avait un bec - de - lièvre
llaient d ' une lueur morbide , ses yeux malades et accusateurs , s ' ouvrirent avec lenteu
ait venir et il semble à ce moment , les malades le savent bien , que la vie se retire loin
paupières sont brûlées , rongées par une maladie tenace et insolente . A son bras est fixée
tout à fait concevables . En effet , la maladie a provoqué en moi la naissance d ' un mond
dessus le marché , elle profitait de ma maladie pour tout me dire : ses ennuis de famille
des gens ; cela venait sans doute de la maladie et c ' est ce qui m ' avait affaibli l '
e la chouette souffre - t - elle d ' une maladie qui lui inspire des idées pareilles aux
, lourde , épaisse . Odeur de sueur , de maladies anciennes , odeurs d ' haleines , de pie
ment , dans la solitude . Ce sont là des maux dont on ne peut s ' ouvrir à personne .
de partir , consigner sur le papier les maux qui , dans ce coin de chambre , lentement
' avait jamais éprouvé le moindre de mes maux et dont le visage n ' était pas effleuré
ndre plaisir à me torturer . Comme si le mal qui me dévorait n ' avait pas suffi . A
ette , pignons et autres fariboles . Mon mal empira . Ma nourrice au visage ridé et aux
lle . Je disais devant le miroir : « Ton mal est si profond qu'il a pénétré jusqu ' au
: loin de se calmer définitivement , la souffrance ne tarde pas à s ' exaspérer de nouveau
ais comme fou et je prenais plaisir à ma souffrance . C'était un plaisir surhumain, un p
e , les superstitions , les vices et les souffrances du peuple de l ' Inde . A travers ses
croyait - elle obligée de compatir à mes souffrances ? Autrefois , pour de l ' argent , ell
nt les femmes luxurieuses et bêtes . Les souffrances et les malheurs qui s ' étaient déposé
hors de cette chair qui l ' avait fait souffrir ; elle s ' était réfugiée dans l'univers
ui faire la cour , et un troisième comme souffre - douleur . Je ne crois même pas qu ' elle
inement moi qu ' elle avait choisi comme souffre - douleur et , en vérité , elle ne pouvait
illots de sang . Peut - être la chouette souffre - t - elle d ' une maladie qui lui inspire
ne me lâchait pas . Ceux qui n ' ont pas souffert ne comprendront pas . Le goût de la vie
était leur seul souvenir qui faisait mon tourment . Maintenant , insensible , glacée , les
chacun a recours , pour mettre fin à son tourment , au mobile le plus puissant de sa vie ,
me torturait , je voulais consigner mon tourment sur le papier . Enfin , après quelques hé
s . N ' était - elle pas la cause de mon tourment ? Je ne plaisante pas . Il y avait / troi
- je ainsi un opium propre à calmer mes tourments ? Je me réfugiai enfin dans l ' immobile
t ces instants . J ' éprouvais comme une douleur délicieuse et indicible . Non , je ne m
n ' avait - il pas été mon compagnon de douleur ? N ' avait - il pas traversé les mômes
a cour , et un troisième comme souffre - douleur . Je ne crois même pas qu ' elle se fût
i qu ' elle avait choisi comme souffre - douleur et , en vérité , elle ne pouvait mieux tom
s heures de misère . Je concevais que la douleur existe , mais aussi qu ' elle n ' a pas
ainsi toutes les voluptés et toutes les douleurs que l ' homme est capable de ressentir .
présence , tout était aussi dur et aussi douloureux qu ' à cette époque lointaine . Tousser
; mes yeux de malade étaient fatigués , douloureux , enfantins , mais , comme si toutes le
illait en moi des souvenirs lointains et douloureux et j ' y cherchais ce dont j ' avais ét
ignant dans un bain de larmes , toute la douloureuse aventure de ma vie . Dans ses yeux , s
. Je me mis à trembler ; je tremblais de fièvre ; j ' essuyais avec ma manche la sueur qui
ba , mon foulard , mes mains . Malgré la fièvre et la migraine , j ' étais en proie à un
ue à l ' étal du boucher . Je brûlais de fièvre et mes yeux avaient une expression à la
' extérieur , comme lorsque j ' avais la fièvre . Mes doigts me parurent plus grands que
ai sur mon lit : je fermai les yeux . La fièvre agrandissait les objets et les entourait
llait mourir . On appela le docteur , le médecin de la canaille , notre médecin de famille
teur , le médecin de la canaille , notre médecin de famille qui , comme il disait , nous

ANNEXE 7

Tableau 1

porte , qui béait comme la bouche d ' un	**mort**	; le rire du vieux retentissait encore à
lation . Comme s ' ils avaient aperçu la	**mort**	. Ses paupières se rabattirent ; moi , j
propre chaleur en échange du froid de la	**mort**	. Je pensais que je pourrais peut - être
, d ' amour , de coït , de mariage et de	**mort**	, dont aucune n ' est vraie ! Les contes
pas reconnu . Non , ce moi antérieur est	**mort**	. Il est tombé en pourriture . Et pourtant
isser à son fils ? Vin rouge , élixir de	**mort**	, dispensateur du calme éternel ! Il se
l ' oublierai jamais – devant le lit de	**mort**	de sa mère . C ' était très tard dans la
le désir de me prosterner . Cependant la	**mort**	me paraissait un événement banal . Un sourire
mné que j ' étais à l ' isolement , à la	**mort**	. Je cherchais par tous les moyens à entrer
ient inséparables de l ' ordure et de la	**mort**	. Avais - je vraiment envie de coucher avec
, au fond de mes yeux , l ' ombre de la	**mort**	; j ' avais deviné qu ' il me fallait mourir
' elle portait dans son sein était - il	**mort**	? L ' avait - elle mis au monde ? Je n '
élicieuse – lieux où la vie se mêle à la	**mort**	et où naissent des images déformées , lieux
murmurai à plusieurs reprises : « Mort ,	**mort**	, où es - tu ? » Cela me calma . Je fermai
euré à chaque instant par l ' aile de la	**mort**	? Nounou me traitait en enfant . Elle voulait
être un enfant . Je me voyais devant ma	**mort**	prochaine comme un autre être , qui aurait
ttachée à la vie . Elle avait peur de la	**mort**	, comme ces mouches qui cherchent asile
sance que je n ' en aurais goûté dans la	**mort**	elle - même . Je quittai le réchaud pour
hoses fragiles et puériles en face de la	**mort**	; autant de hochets à l ' usage des heureux
. En regard de la terrible réalité de la	**mort**	et des affres que je traversais , ce qu
ais ni tout à fait vivant ni tout à fait	**mort**	. J ' étais un cadavre ambulant . Rien ne
, ni du repos que l ' on trouve dans la	**mort**	. un arbre noir se profilait sur les volets
r , je répétai plusieurs fois : « Mort ,	**mort**	. . . » Je n ' avais pas ouvert les lèvres
nts de cette ville étaient morts d ' une	**mort**	singulière : ils s ' étaient tous desséchés
d ' une épaisse nuée jaune , chargée de	**mort**	, qui pesait sur toute la ville . Il faisait
re - là me donnait toujours des idées de	**mort**	. Mais , maintenant que la mort me montrait
idées de mort . Mais , maintenant que la	**mort**	me montrait son visage sanglant et que ses
être songeaient - ils aux mystères de la	**mort**	et de l ' au - delà . Ma nourrice m ' apporta
e ? Qui sait ce qu ' on ressent après la	**mort**	? Bien que le sang se coagule dans le corps
isseaux capillaires ? La sensation de la	**mort**	est terrible en elle - même : qu ' éprouvent
ble et je souhaitais disposer , une fois	**mort**	, de longues mains , munies de longs doigts
ulquées . L ' espoir du néant , après la	**mort**	, restait mon unique consolation , tandis
qui tend seulement vers l ' abîme de la	**mort**	. Seule la mort ne ment pas . Sa présence
ent vers l ' abîme de la mort . Seule la	**mort**	ne ment pas . Sa présence réduit , à néant
stitions . Nous sommes les enfants de la	**mort**	. C ' est elle qui nous délivre des fourberie
Durant tout notre séjour sur terre , la	**mort**	nous fait signe de venir à elle . Chacun
térieur . C ' est encore l ' appel de la	**mort**	. Lorsque , couché dans mon lit moite et
il faut vomir ! Perpétuelle menace de la	**mort**	qui passe , écrasant toute pensée , sans
une gorgée . Meurs , puisque tu es déjà	**mort**	. . . Imbécile . . . Tu es un imbécile .
its . C ' était un geste surhumain de la	**mort**	. Ma nourrice souleva le réchaud et sortit
re délivré de ces tentations que dans la	**mort**	. Peut - être trouverait - il enfin alors
ur mourir ? – Dis - lui que je suis déjà	**mort**	depuis longtemps , répondis - je . – Chadjoun
iande maigre où s ' est accumulé du sang	**mort**	, du sang caillé , épais comme de la vase
têtes de moutons aux yeux voilés par la	**mort**	, tous avaient vu , ils savaient . Je compren
étiques et qu ' on livre au boucher . La	**mort**	fredonnait doucement sa chanson , comme
rbillard . Tous les jours je charrie les	**morts**	pour les enterrer à Chah Abd ol - Azim ,
' écart des autres humains , des autres	**morts**	, de même que , vivante , Elle s ' était
. Faut pas avoir peur . Je vis avec les	**morts**	: je suis fossoyeur . Y a pas de mal à ça
ais les habitants de cette ville étaient	**morts**	d ' une mort singulière : ils s ' étaient
donc ceux qui comprennent qu ' ils sont	**morts**	? Il y a des vieillards qui rendent l '
jets qui composaient son étalage étaient	**morts**	, malpropres , inutilisables , mais combien
i le corps : il était glacé . Elle était	**morte**	. . . Alors je me pris à tousser , mais
ds , très froids , comme si elle eût été	**morte**	depuis plusieurs jours . Sans aucun doute
rs jours . Sans aucun doute , elle était	**morte**	! Je glissai la main dans l ' échancrure
la lumière des bougies . Elle était bien	**morte**	, Mais pourquoi ses yeux s ' étaient - ils
; exhalaisons venues de la rue ; odeurs	**mortes**	ou à l ' agonie , mais encore vivantes et
e . Par des fils invisibles , un courant	**morbide**	s ' était établi entre moi et tous les élé
e la vie et qui brillaient d ' une lueur	**morbide**	, ses yeux malades et accusateurs , s '
Quelques minutes passèrent ; une pensée	**morbide**	me traversa l ' esprit . Je songeai : «C
eurs murs blancs répandaient une lumière	**morbide**	et , chose bizarre , incroyable , chaque
enir de ses yeux magiques , de l ' éclat	**mortel**	de ses yeux ne cessait de me hanter . Comme
mportance . Je n ' ai qu ' une crainte ,	**mourir**	demain , avant de m ' être connu moi - même
, un dragon ? Une nuit avec elle , puis	**mourir**	tous deux , dans les bras l ' un de l '

rt ; j ' avais deviné qu ' il me fallait	**mourir**	. On appela le docteur , le médecin de la
ces oiseaux qui se cachent au moment de	**mourir**	. Levé de bon matin , je m ' habillai ,
at , pitié de cet enfant sur le point de	**mourir**	. Et quand j ' étais pris de terreur , il
es s ' éteignent tout juste au moment de	**mourir**	, doucement , tranquillement , à la manière
ommes tout remués . Puisse Dieu le faire	**mourir**	et lui accorder le repos ! » Le docteur
es étaient inefficaces devant la peur de	**mourir**	. Non , la peur de mourir ne me lâchait
ant la peur de mourir . Non , la peur de	**mourir**	ne me lâchait pas . Ceux qui n ' ont pas
artager avec elle un verre de vin , puis	**mourir**	dans le même spasme . Qu ' est - ce donc
e que le docteur a déclaré que tu allais	**mourir**	et que nous serions débarrassés de toi .
arrassés de toi . Comment fait - on pour	**mourir**	? — Dis - lui que je suis déjà mort depuis
e s ' était dissipée et j ' aurais voulu	**mourir**	. Je m ' efforçais de retenir mes larmes

Tableau 2

, froide , sans fin en compagnie d ' un	**cadavre**	, de son cadavre , dans cette chambre de
fin en compagnie d ' un cadavre , de son	**cadavre**	, dans cette chambre de pauvre , emplie
pagnon , dans la chambre ténébreuse , un	**cadavre**	— un cadavre inerte et glacé . Le cours
la chambre ténébreuse , un cadavre — un	**cadavre**	inerte et glacé . Le cours de mes pensées
ême et , lorsqu ' on est enfermé avec un	**cadavre**	. . . Cette idée m ' emplit d ' une joie
re de peintre macabre — dessin d ' après	**cadavre**	. En vérité , j ' étais un portraitiste
s près d ' elle , je sentis l ' odeur du	**cadavre**	, du cadavre en putréfaction . Des vers
le , je sentis l ' odeur du cadavre , du	**cadavre**	en putréfaction . Des vers minuscules se
du coq s ' éleva au loin . Que faire du	**cadavre**	? Du cadavre qui déjà commençait à pourrir
leva au loin . Que faire du cadavre ? Du	**cadavre**	qui déjà commençait à pourrir ? J ' imagin
, aucun autre que moi ne devait voir son	**cadavre**	. Jamais ! Elle n ' était venue chez moi
r finir , j ' eus une idée : dépecer son	**cadavre**	, en mettre les morceaux dans ma malle ,
ent la malle peser sur ma poitrine . Son	**cadavre**	, son corps , il me semblait que le poids
e vase pesait sur ma poitrine , comme un	**cadavre**	. Les arbres tordus , avec leurs branches
ent et qu ' ils tombaient . Une odeur de	**cadavre**	, de chair pourrie , me pénétrait tout ent
me pénétrait tout entier . Une odeur de	**cadavre**	, comme si de tout temps mon corps en eût
rges de camphre brûlaient au - dessus du	**cadavre**	. On avait posé un Coran sur l ' estomac
ne savais quelle contenance prendre . Le	**cadavre**	, les dents serrées , avait l ' air de se
urais appliqué un soufflet formidable au	**cadavre**	qui nous contemplait d ' un air moqueur
à toute activité . Je cessai de sortir ,	**cadavre**	ambulant . Personne ne savait le fin mot
ivant ni tout à fait mort . J ' étais un	**cadavre**	ambulant . Rien ne me rattachait plus au
rdaient sur mon corps — et je sentais un	**cadavre**	peser de tout son poids sur ma poitrine
n for intérieur . J ' étais une masse en	**décomposition**	: il me semblait bien l ' avoir touj
heures certains organes entrent déjà en	**décomposition**	, les cheveux et les ongles continue
' avais tellement pensé au trépas , à la	**décomposition**	des cellules de mon corps que non se
tis l ' odeur du cadavre , du cadavre en	**putréfaction**	. Des vers minuscules se lovaient sur
orte de processus de désintégration , de	**putréfaction**	. Je pensais des choses auxquelles je
' après nature , ce visage condamné à se	**décomposer**	très doucement et à se résorber dans le
Je traversais une sorte de processus de	**désintégration,**	de putréfaction. Je pensais des

Tableau 3

. Tous ses membres étaient de glace. Le	**sang**	se figeait dans mes artères et ce froid
lui coupai la tête ; quelques gouttes de	**sang**	coagulé et froid coulèrent de sa gorge ;
vêtement noir, j'aperçus au milieu du	**sang**	caillé et des vers qui grouillaient ses
taient maculés de terre et déchirés, le	**sang**	coagulé s ' y collait en caillots noirâtres
Corps. Je voulus effacer les taches de	**sang**	qui couvraient mes habits, mais plus j
e de salive, plus je frottais, plus le	**sang**	s'étalait et s'épaississait. Il se
' avais vu ses grands yeux au milieu du	**sang**	caillé, et je marchais au sein d'une
eux brillants qui auraient émergé d'un	**sang**	noir et coagulé. Un calme délicieux m '
is sous les capucines violettes parmi Je	**sang**	épais, parmi les vers, les bêtes et les
' avais le corps en feu ; des taches de	**sang**	maculaient mon aba, mon foulard, mes mains
s puissants que la pensée d'effacer le	**sang,**	bien plus forts que l'idée du veilleur
ême si je fais disparaître les traces de	**sang.**	Mais avant de tomber entre leurs mains
e du sanctuaire. C'était une fille au	**sang**	chaud, au teint olivâtre, aux seins en
avance le mouchoir virginal, avec du	**sang**	de pigeon. Il se peut aussi qu'elle ait
ait l'habitude de se ronger jusqu ' au	**sang**	les ongles de la main gauche. Parfois encore
r du nez. Après avoir perdu beaucoup de	**sang,**	je m'écroulai sur mon lit, sans connaissance
us desséchés sur place. Deux gouttes de	**sang**	échappées de leur bouche avaient coulé sur
' on ressent après la mort ? Bien que le	**sang**	se coagule dans le corps et qu'au bout
oursuit - elle, au contraire, grâce au	**sang**	qui s'attarde dans les vaisseaux capillaires
cracher et peur de trouver des traces de	**sang**	dans mes crachats. Le sang, ce liquide
es traces de sang dans mes crachats. Le	**sang,**	ce liquide fluide, tiède, salé, sorti
l'affaire avait dû se terminer dans le	**sang,**	j'étais décidé à ne pas rendre la chemise

la viande maigre où s’est accumulé du	**sang**	mort, du sang caillé, épais comme de la
re où s’est accumulé du sang mort, du	**sang**	caillé, épais comme de la vase et qui,
es crachais sous la forme de caillots de	**sang.**	Peut - être la chouette souffre- t -
l que je tenais ainsi ! Je ruisselais de	**sang**	de la tête aux pieds. Je m’approchai
la tête aux pieds, j’étais couvert de	**sang**	coagulé. Deux hannetons voletaient autour
enant que la mort me montrait son visage	**sanglant**	et que ses mains osseuses m ' avaient pri
ommençai aussitôt à tousser . Un crachat	**sanglant**	, un morceau de mes entrailles tomba sur
âne violet d ' où émergent des paupières	**sanglantes**	. Enfin , il prend un couteau à manche
ans ma chambre . Je commençai aussitôt à	**saigner**	du nez . Après avoir perdu be

Tableau 4

oi - même . En effet , la pratique de la	**vie**	m ' a révélé le gouffre abyssal qui me sépare
us qu ' un rayon de soleil illuminait ma	**vie**	. Hélas ! ce ne fut qu ' un éclat passager
éclatants , aux profondeurs desquels ma	**vie**	se consumait lentement , douloureusement
entre les quatre murs de ma chambre . Ma	**vie**	entière s ' est écoulée entre quatre murs
ncieux et tranquille , à l ' écart de la	**vie**	tumultueuse des hommes . Les environs immédiat
nts et prometteurs . L ' étincelle de ma	**vie**	se perdit dans la profondeur de ces prunelles
s ' étaient trouvées en contact dans la	**vie**	antérieure des limbes ou que si toutes deux
re réunion inéluctable . Même dans cette	**vie**	terrestre , sa proximité m ' était nécessaire
ette obscurité qui avait envahi toute ma	**vie**	. Il n ' y avait pas d ' ouverture , pas
ut érigée entre nous , je compris que ma	**vie**	était vaine et sans but . Elle avait laissé
rêve . Son silence tenait pour moi de la	**vie**	éternelle , car on ne parle pas dans l '
es , toute la douloureuse aventure de ma	**vie**	. Dans ses yeux , ses yeux noirs , je trouvai
, je sentis pour la première fois de ma	**vie**	naître en moi une tranquillité soudaine
il possible qu ' elle vécût cette double	**vie**	avec autant de calme et de naturel ? Maintenan
nt ses narines . Pas la moindre trace de	**vie**	. Je voulus la réchauffer avec mon prore
livrée à moi corps et âme . Tant que la	**vie**	avait empli ses yeux , c ' était leur seul
ait répandu le poison à travers toute ma	**vie**	. Non , ma vie était par avance vouée au
poison à travers toute ma vie . Non , ma	**vie**	était par avance vouée au poison . Je n
n ' aurais pu vivre autre chose qu ' une	**vie**	empoisonnée . Elle venait de me livrer ,
. Le cours de mes pensées se figea . Une	**vie**	singulière s ' éveilla en moi ; mon existence
intain ne faisaient plus qu ' un avec ma	**vie**	émotive . En de telles conjonctures , chacun
rment , au mobile le plus puissant de sa	**vie**	, et c ' est alors qu ' un véritable artiste
? Je me réfugiai enfin dans l ' immobile	**vie**	des lignes et des formes . Ce sujet convenait
s pas à en rendre l ' éclat . Toute leur	**vie**	, leur souvenir s ' étaient effacés de ma
els était concentré tout l ' éclat de la	**vie**	et qui brillaient d ' une lueur morbide
essuscitée , mon amour ayant insufflé la	**vie**	dans son corps . Cependant , une fois près
le soupesai . C ' était , lourd . De ma	**vie**	je n ' avais ressenti une telle fatigue
, Elle s ' était tenue à l ' écart de la	**vie**	des autres . Je soulevai la malle avec précaut
yeux au fond desquels s ' était noyée ma	**vie**	entière , je me hâtai de rabattre le couvercle
e nuit profonde qui submergeait toute ma	**vie**	; ils s ' étaient éteints pour toujours
un rire sec et affreux . — Jamais de la	**vie**	, ça fait rien . J ' te connais , j ' connais
t été imprégné et que j ' eusse passé ma	**vie**	entière à dormir dans un cercueil noir ,
- elle possible ? Toute la misère de ma	**vie**	m ' apparut de nouveau . N ' était - ce
regardaient maintenant , animés d ' une	**vie**	tenace . Jamais je ne me serais cru frappé
ors de ma chair . Ensuite , je sentis ma	**vie**	se dérouler à rebours . Successivement ,
à , sur l ' étagère . Je veux presser ma	**vie**	entière , comme l ' on presse une grappe
ibérément renoncé à tout ce qui a été la	**vie**	. Quand je ne serai plus là , au diable
gosier , puis je lui dirai : « Voilà ma	**vie**	! » Qui me voyait hier , voyait un jeune
i . . . Cependant , pour bien relater ma	**vie**	à mon ombre cassée en deux , je dois rapporter
on histoire . Mais par où commencer ? La	**vie**	tout entière n ' est qu ' une histoire .
je cherchais — pour la canaille dont la	**vie**	comporte des périodes et des limites bien
s la zone tempérée de l ' existence . Ma	**vie**	à moi n ' a jamais comporté qu ' une seule
nserre mon existence et mes pensées , ma	**vie**	fond peu à peu , comme de la cire . Non
lequel je puis voir mon visage . Dans ma	**vie**	restreinte, ce miroir revêt une bien plus
ent avoir un rapport particulier avec sa	**vie**	. A plusieurs reprises, j ' ai résolu d
eut qu ' elle aussi , elle ait pressé sa	**vie**	comme une grappe de raisin et qu ' elle
à mon aise . Ce fut la seule fois de ma	**vie**	que je goûtai un sommeil paisible. Par
prouvé les mêmes détresses puériles , la	**vie**	, d ' un bout à l ' autre , est - elle autre
nt , les malades le savent bien , que la	**vie**	se retire loin des frontières du monde .
ue cette chambre était le sépulcre de ma	**vie**	et de mes pensées . L ' agitation , le tumulte
tique . Cette fantasmagorie vivait de sa	**vie**	propre. A son gré , elle s ' évanouissait
constatation des besoins communs que la	**vie**	engendrait chez moi comme chez eux tempérait
me un de ces moments lointains reprendre	**vie**	, avec autant d ' intensité que s ' il eût
gie . Elles vivaient entre elles d ' une	**vie**	indépendante ; je n ' en étais que le spectat
e , terrible et délicieuse — lieux où la	**vie**	se mêle à la mort et où naissent des images
la bile , les mûres noires ! » Non , la	**vie**	recommençait , harassante , toujours pareille
pourquoi , sous tous leurs aspects , la	**vie**	et le bonheur des autres me donnaient la

nt la nausée . Je comprenais bien que ma **vie** , à moi , était finie , qu ' elle s ' éteignai
elle était plus fortement attachée à la **vie** . Elle avait peur de la mort , comme ces
avais jadis tété goulûment le suc de la **vie** de cette femelle et que nos chairs avaient
fert ne comprendront pas . Le goût de la **vie** était devenu si fort en moi que le moindre
t être devait avoir joué un rôle dans ma **vie** ; sans doute l ' avais - je rencontré à
ris corps dans le cercle restreint de ma **vie** . Je me levai pour allumer la lampe ; la
tomne , à ces mouches desséchées et sans **vie** , qui s ' effraient du bourdonnement de
le cœur a cessé de battre ? Une sorte de **vie** végétative se poursuit - elle , au contraire
' au contraire l ' idée d ' une seconde **vie** m ' effrayait et m ' abattait . Pour moi
tendon . Oui , l ' idée d ' une seconde **vie** m ' effrayait et m ' abattait ; je n ' avais
t la voix des hommes ou les bruits de la **vie** m ' irriter les oreilles . Plus je m ' enfonça
' existence . Des profondeurs même de la **vie** , c ' est elle qui crie vers nous et si
lé , sorti du fond du corps , essence de **vie** qu ' il faut vomir ! Perpétuelle menace
le horreur ! Froide et indifférente , la **vie** révèle peu à peu à chacun le masque qu '
tais encore enfant . Et je sentis que ma **vie** s ' était enfuie comme une ombre errante
oûté . En tout cas j ' avais recouvré la **vie** , car , ne pas avoir fondu comme un bloc
étuve , tenait pour moi du miracle . Ma **vie** me semble aussi bizarre , aussi incohérente
isables , mais combien tenace était leur **vie** , significatives leurs formes ! Ces choses
t qu ' elle était satisfaite du genre de **vie** qu ' elle menait . Machinalement elle porta
minutes , m ' aurait sans doute rendu la **vie** . Oh ! depuis combien de temps croyais -
conservait un peu de sa chaleur et de sa **vie** . Longuement je humai l ' odeur que retenait
sans âme , modelés par la lutte avec la **vie** , la physionomie d ' un être qui estime
lle à celle qui s ' était abattue sur ma **vie** . Nuit pleine de fantôme
no sens ,son signe funeste vouera mon **existence** au poison . J ' ai écrit « poison »d
seconde , toute la misère de mon **existence** , d ' en comprendre aussi la grandeur et
blier , Elle , si étroitement liée à mon **existence** ? Non je ne révélerai jamais son nom : s
ce frisson qui m ' avait parcouru . Mon **existence** venait de se transformer . Il avait suff
vie singulière s ' éveilla en moi ; mon **existence** se trouvait liée à celles de toutes les
la première fois qu ' elle percevait mon **existence** . Tout cela , sans doute , ne dura pas p
que je perdisse conscience de ma propre **existence** , alors mon être se fût entièrement diss
ans le milieu qui servait de cadre à mon **existence** antérieure – comme si celle - ci n ' eût
e - ci n ' eût été qu ' un reflet de mon **existence** réelle . C ' était un autre univers , ma
goutte le suc , non , le vin amer de mon **existence** dans son gosier , puis je lui dirai : «
et se situe dans la zone tempérée de l ' **existence** . Ma vie à moi n ' a jamais comporté qu
l ' intérieur du rempart qui enserre mon **existence** et mes pensées , ma vie fond peu à peu ,
ant d ' indispensables facteurs de notre **existence** . Il y a des milliers d ' années on a pr
tumulte , les spectacles offerts par l ' **existence** de cette canaille , créée au physique et
clin d ' oeil , je traversais toute une **existence** différente de la mienne . Je respirais u
ais libéré de toutes les entraves de l ' **existence** . Je haussai les épaules . C ' était un
t , sans aucune raison , de songer à l ' **existence** que menaient les proches de ma nourrice
ue vient l ' automne . Quant à moi , mon **existence** s ' altérait chaque jour , chaque minute
ls pourtant . Aussi doutai s - je de mon **existence** même , ayant perdu la notion de mon prop
' étais contraint de subir une nouvelle **existence** , j ' aimerais avoir l ' esprit et les s
je me confondais entièrement , ma propre **existence** n ' était plus qu ' un postulat absurde
e qui nous délivre des fourberies de l ' **existence** . Des profondeurs même de la vie , c ' e
ière aux choses sales , ratées , que l ' **existence** a jetées au rebut . Peut - être tenait -
sous le nez des gens les déchets de l ' **existence** , à bien les leur montrer . Lui - même n
que tout lui est permis pour assurer son **existence** . La nature paraissait avoir tout prévu

ANNEXE 8

tai à bas de l ' escabeau , tremblant de **peur** . Je ne sais pourquoi je tremblais . C '
quelqu ' un apporter des déchets , prend **peur** , court se cacher , puis revient choisir
cette heure de la nuit . Faut pas avoir **peur** . Je vis avec les morts : je suis fossoyeur
s , semblaient se tenir par la main , de **peur** de glisser dans l ' obscurité et de tomber
raillés , avec un bec de lièvre . J ' ai **peur** de regarder au dehors , par la fenêtre ,
de regarder au dehors , par la fenêtre , **peur** de me voir dans le miroir . Partout , j
squement vieilli et ses cheveux . . . La **peur** , le bruit que faisait la bête en rampant
! C ' est à n ' y pas croire ! J ' avais **peur** de perdre ma femme , et je voulais prendre
attait très fort , mais je n ' avais pas **peur** . Je gardais les yeux ouverts , sans voir
ndres détails , je finissais par prendre **peur** ; je réveillais ma nourrice qui somnolait
fortement attachée à la vie . Elle avait **peur** de la mort , comme ces mouches qui cherchent
t apprises étaient inefficaces devant la **peur** de mourir . Non , la peur de mourir ne me
aces devant la peur de mourir . Non , la **peur** de mourir ne me lâchait pas . Ceux qui n
. Pourtant , je n ' osais pas fuir , de **peur** qu ' elle ne se mît à ma poursuite . Nous
vres . Pourtant le son de ma voix me fit **peur** . D ' ailleurs , j ' avais perdu mon ancienne
et roula sur le sol . J ' eus tellement **peur** que je pris la fuite . Je courais à travers
' anéantir . Une seule chose me faisait **peur** : l ' idée que les atomes de ma chair se
s mes terreurs oubliées ressuscitaient ; **peur** de voir les plumes de mon oreiller se transfo
comme du verre s ' il tombait à terre ; **peur** que , si je m ' endormais , l ' huile de
. Peur de voir mes mains se pétrifier ; **peur** de voir mon lit se changer en une pierre
que du boucher , nécessité de cracher et **peur** de trouver des traces de sang dans mes cracha
nce démesurée de cette terre . J ' avais **peur** de moi - même , peur des gens ; cela venait
e terre . J ' avais peur de moi - même , **peur** des gens ; cela venait sans doute de la
me tenais à ma lucarne , j ' avais aussi **peur** du vieux brocanteur et du boucher , s '
it d ' avoir au moins réussi à lui faire **peur** . Je me levai pour tisonner la mèche avec
e pas le son de ma voix . L ' enfant eut **peur** et prit la fuite . Je venais de comprendre
regardais à la dérobée , elle me faisait **peur** . Nuit profonde et silencieuse , pareille
r les cheveux sur la tête . Tremblant de **peur** , je me couvris les épaules de mon manteau
est sans importance . Je n ' ai qu ' une **crainte** , mourir demain , avant de m ' être connu
pourrais pas dormir . J ' éprouvais une **crainte** stupide de la voir tomber . Je me levai
lier . C ' était comme un désarroi , une **angoisse** , un temps d ' avant l ' orage . Alors
errouiller ses dents en marbre , terreur **panique** à l ' idée qu ' il étoufferait ma voix
r regarder par la lucarne : Tremblant de **frayeur** , je me jetai de côté . Le chant se déploy
une nuit éternelle . D ' ordinaire , la **frayeur** me procurait une ivresse étrange ; je sent
enfuis hors de la chambre , tremblant de **frayeur** . Je jetai le couteau sur la terrasse ,
s ' animaient . Quel rideau étrange et **effrayant** c ' était là ! On y voyait un vieillard
physionomie avaient je ne sais quoi d ' **effrayant** . Ma nourrice m ' a raconté quelque chos
clatai de rire . C ' était un rire sec , **effrayant** , un rire à vous faire dresser les cheve
e cette lucarne que j ' aperçus ses yeux **effrayants** et enchanteurs , ses yeux comme pleins
ue des lucioles . Les arbres passaient , **effrayants** , bouquet par bouquet , rangée par rang
is pas moi - même conscience . Deux yeux **effrayants** et enchanteurs , mais aussi pleins de
i aussi , appartenu à leur monde . Chose **effrayante** , je sentais que je n ' étais ni tout à
Je pris une résolution . Une résolution **effrayante** ; j ' allai dans l ' alcôve et je sorti
ues , mes terreurs oubliées et ces idées **effrayantes** et incroyables qui se dissimulaient da
es visions que moi . Trouble , terreur , **effroi** , désir de vivre , tout s ' était effacé
tégrale — ma femme ! Je m ' aperçus avec **effroi** que ma femme était devenue une grande perso
t de mourir . Et quand j ' étais pris de **terreur** , il me suffisait d ' apercevoir le visage
ir les mêmes visions que moi . Trouble , **terreur** , effroi , désir de vivre , tout s ' était
ucher , comme les sabots d ' un cheval , **terreur** d ' entendre le vieux brocanteur éclater
rer et verrouiller ses dents en marbre , **terreur** panique à l ' idée qu ' il étoufferait ma
utes les superstitions héréditaires , la **terreur** des ténèbres . La crise que j ' avais sent
j ' étais partagé entre la volupté et la **terreur** . Sa bouche avait le goût acre d ' unquoje
ranimaient mes pensées perdues , mes **terreurs** oubliées et ces idées effrayantes et incr
tou mes souvenirs effacés , toutes mes **terreurs** oubliées ressuscitaient ; peur de voir
tremblais . C ' était un frisson **terrible** et délicieux , comme si je m ' étais ré
la bayadère le prit pour époux . Le plus **terrible** fut qu ' on ne sut jamais bien qui échap
liée à ma destinée ? L ' écho de ce rire **terrible** , la barbarie de cette ordalie , n ' ont
a garce , apparut . Il eut un rire sec , **terrible** , à vous faire dresser les cheveux sur la
je toussais , et quelle toux profonde et **terrible** ! Une toux sortie de je ne sais quel trou
composant ma destinée sombre , triste , **terrible** et délicieuse — lieux où la vie se mêle
x et des bien portants . En regard de la **terrible** réalité de la mort et des affres que je
ui m ' apparut . C ' était incroyable et **terrible** : mon image était maintenant plus vigoure
sur toute la ville . Il faisait un temps **terrible** et délicieux . Je ne sais pourquoi je me
apillaires ? La sensation de la mort est **terrible** en elle - même : qu ' éprouvent donc ceux
nourrice m ' a raconté quelque chose de **terrible** : elle m ' a juré par tous les saints qu

```
ez , et il rit : c ' était un rire sec , terrible , à vous faire dresser les cheveux sur la
 tapis . Il rit de nouveau , d ' un rire terrible , à vous faire dresser les cheveux sur la
' éclatai de rire . Quel rire saccadé et terrible ! Mes cheveux se dressèrent sur ma tête
tte idée m ' inspirait un sentiment plus terrible et me faisait éprouver une volupté d ' un
je me décidai . C ' était une décision terrible . Je sortis du lit et , ayant relevé me
semblaient contempler des mystères       terrifiants dont nul n ' aurait pu supporter
la nuit m ' environnait de ses ténèbres  terrifiantes . La lampe fumait . 182 J ' étais dra
saut d ' un songe tout à la fois doux et épouvantable . Je posai la bouteille à terre ,
antes . Là à côté du rideau , un fantôme épouvantable était assis . Il ne bougeait pas
lai la suie sur mon visage : quelle tête épouvantable ! Je tirais mes paupières avec les do
, surmontée d ' une tête minuscule , l ' épouvante firent que mon oncle sortit du réduit av
tion que moi . Cette idée m ' emplit d ' épouvante . Je me levai , rejetant mon manteau loi
 elles étaient miennes . Ces masques d ' épouvante , de crime , de comédie , se substituai
re sans tête , on meurt dans l ' année . Épouvanté , je rentrai chez moi et me réfugiai da
aux pieds . Je m ' approchai du miroir . Épouvanté je pris mon visage à deux mains : j ' ét
```

ANNEXE 9

```
eulement dans l ' hébétude qui sépare le sommeil de l ' état de veille ? Pour ma part , je
Les yeux ouverts ou fermés , pendant mon sommeil et mes veilles , Elle était là , devant
e . Il me semblait être englouti dans un sommeil sans fond ; il fallait être en effet plong
 il fallait être en effet plongé dans un sommeil abyssal pour faire un tel rêve . Son silen
que ses grands yeux se réveilleraient du sommeil terrestre , ils trouveraient un site en
able à celui que l ' on éprouve entre le sommeil et la lucidité du réveil . Puis , ce fut
n âme , j ' aspirais à m ' abandonner au sommeil de l ' oubli . Et s ' il m ' avait été pos
nt pu se plonger lentement , par delà le sommeil , dans le néant absolu , au point que je
la seule fois de ma vie que je goûtai un sommeil paisible . Par la suite elle fit chambre
. Je parlais tout seul , en attendant le sommeil . Je me sentais redevenu enfant ; j ' étai
s deux mondes , avant de sombrer dans un sommeil profond et vide , je rêvais . En l ' espa
es : je n ' étais pas encore la proie du sommeil . Dans le calme et le silence , je les ana
 lit toujours prêt , qui m ' invitait au sommeil . Bien souvent , j ' avais l ' impression
du cette voix , au milieu d ' un profond sommeil . Rêvait - elle ? Elle avait une intonati
ouleversé . Il me semblait sortir d ' un sommeil long et profond . Je me frottai les
scène ? M ' avait - elle été suggérée en rêve ? Je l’ignore. Mais je sais seulement
de , sans mouvement , comme un homme qui rêve , qui sait qu ' il rêve , qui veut se réveil
mme un homme qui rêve , qui sait qu ' il rêve , qui veut se réveiller , mais qui n ' y
ans un sommeil abyssal pour faire un tel rêve . Son silence tenait pour moi de la vie
i entre moi et tous les éléments . Aucun rêve ne me semblait contraire à l’ordre naturel
el que je n ' en avais jamais vu , ni en rêve ni à l ' état de veille ; de chaque côté
s mots sans suite que l ' on prononce en rêve . Involontairement, j’enfonçai les mains
ucarne , et tremblotait au plafond . Mon rêve de la nuit précédente me semblait aussi
 mes prières , inconsciemment , comme en rêve . Je n ' arrivais pas à en prononcer les
s , provoquait , en se libérant dans mes rêves , l ' apparition de formes et d ' accidents
tend. Peut - être un oiseau migrateur  rêvait - il . Peut - être les plantes croissaient
 in    , mon corps qui pensait et qui  rêvait ; il croyait glisser à travers l ' espace
 dans un sommeil profond et vide , je  rêvais . En l ' espace d ' un clin d ' oeil , je
jamb , fermai les yeux et continuai à rêvasser . Fils composant ma destinée sombre , trist
un libre essor dans le sillage de mes  rêveries , vastes maintenant , délicates et subtil
 étaient ornés me plongeaient dans des rêveries délicieuses , malgré moi je trouvais ain
 - t - il pas , par moments , dans des rêveries sans cause , qui l ' absorbent au point
conspirait , à m ' entretenir dans ces rêveries morbides . Il y a peu de temps , le cours
profession de foi " qui me tira de ma  rêverie . Boutiquiers et passants interrompirent
ce que j ' évalue , n ' est - ce pas un  songe inconciliable avec la réalité ? Je n ' écris
 je m ' étais réveillé en sursaut d ' un songe tout à la fois doux et épouvantable . Je
si devant moi n ' étaient pas celles des songes ordinaires : je n ' étais pas encore la
si j ' avais moi - même façonné tous mes songes et comme si j ' en avais connu par avance
sur les villes désertes où pullulent les songes de luxure et de haine . Cependant , en face
qui sépare le sommeil de l ' état de     veille ? Pour ma part , je me bornerai à relat
 jamais vu , ni en rêve ni à l ' état de veille ; de chaque côté du chemin , on aperceva
e nuit je couchai à la même place que la veille , sur la terre nue ; les nuits suivantes
t' intensité que s ' il eût été de le    veille , je me trouvai saisi d ' un vertige
on . Son être subtil et impalpable avait éveillé en moi la faculté d ' adoration et je ne
uis que je gardais le lit , je m ' étais éveillé à un monde si étrange que je n’avais que
tôme ? Avais - je rêvé , étais - je bien éveillé ? Je m ' efforçai de rassembler mes souven
 celui qui m ' entourait quand j ' étais éveillé . Le temps et l ' espace devenaient alors
er , d ' échapper au démon qui s ' était éveillé en moi . Le visage enfoui dans les mains
```

ANNEXE N°10

sépare le sommeil de l ' état de veille ? Pour ma part , je me bornerai à rel
e autre raison d ' être que de me rouler ? Sont - ils autre chose qu ' une poi
s un songe inconciliable avec la réalité ? Je n ' écris que pour mon ombre pro
le , si étroitement liée à mon existence ? Non je ne révélerai jamais son nom
. Avais - je déjà contemplé cette scène ? M ' avait - elle été suggérée en rê
? M ' avait - elle été suggérée en rêve ? Je l ' ignore . Mais je sais seule
ainsi quelques minutes , quelques heures ? Je l ' ignore . Dès que je fus reve
' un à l ' autre par un lien mystérieux ? Je n ' aspirais ici - bas qu ' à so
re qu ' Elle pouvait - elle m ' émouvoir ? Mais le rire sec , affreux du vieux
is - je renoncer pour toujours à la voir ? Le surlendemain , tremblant de mil
mb . Pouvais - je renoncer à tout jamais ? Mais il ne dépendait pas de moi de
oureusement devant moi . Comment oublier ? Les yeux ouverts ou fermés , penda
D ' ailleurs comment connaître le repos ? J ' avais pris l ' habitude de so
s ! L ' avais - je réellement rencontrée ? Jamais ! A peine l ' avais - je fu
nue là sans savoir . Était - elle malade ? S ' était - elle égarée ? Elle ava
- elle malade ? S ' était - elle égarée ? Elle avait marché inconsciemment ,
e vie avec autant de calme et de naturel ? Maintenant , je pouvais sentir la
d ' écritoires , que pouvais - je faire ? Habitué à produire en série des ima
dessiner qui devînt un chef - d ' œuvre ? Pourtant , je me sentais envahi par
i un opium propre à calmer mes tourments ? Je me réfugiai enfin dans l ' immo
ais - je maintenant besoin de les revoir ? Leur image s ' était - elle gravée
ment dans mon esprit et dans mon cerveau ? Je ne sais . Jusqu ' au matin , j '
enue que les précédentes . Mais les yeux ? Ces yeux accusateurs , qui
rquoi ses yeux s ' étaient - ils ouverts ? Je ne sais . Avais - je rêvé ,
sais . Avais - je rêvé , était - ce vrai ? Surtout qu ' on ne me demande rien
s ' éleva au loin . Que faire du cadavre ? Du cadavre qui déjà commençait à
Du cadavre qui déjà commençait à pourrir ? J ' imaginai tout d ' abord de l '
e quoi me servirait - il de lui survivre ? Mais elle ? Aucun homme normal ,
rvirait - il de lui survivre ? Mais elle ? Aucun homme normal , aucun autre q
' intention d ' ombres d ' êtres éthérés ? Le cocher empruntait sans doute un
. T ' as rien d ' autre à me faire faire ? Seulement , tu sais , je suis pas
a ville , et tu as perdu ton chemin , ha ? Sans doute que tu te demandes ce
telle coïncidence était - elle possible ? Toute la misère de ma vie m '
t - ce donc assez des yeux d ' une seule ? Maintenant elles étaient deux à me
it - il pas été mon compagnon de douleur ? N ' avait - il pas traversé les
traversé les mômes états d ' âme que moi ? Moi qui m ' étais cru jusqu ' alors
L ' irréparable est consommé . Qui sait ? A l ' instant même ou , au plus
ans mes idées . Est - ce là un testament ? Non pas ! Je n ' ai ni argent pour
quoi pourrais - je encore tenir ici bas ? J ' ai délibérément renoncé à tout
i demandais : « Es - tu stable et solide ? » Je ne sais si je devrais le au
être autonome et doué d ' individualité ? Je l ' ignore . Je viens de me r
nte mon histoire . Mais par où commencer ? La vie tout entière n ' est qu '
e cette ombre vétusté . Par où commencer ? Tout ce qui bouillonne en ce moment
germer , à la manière d ' herbes folles ? La natte étalée devant le vieux ,
peuvent - elles avoir faite sur mon père ? Et surtout , ajoutant encore au
- elle pas intimement liée à ma destinée ? L ' écho de ce rire terrible , la
t - ils pas laissé leur empreinte en moi ? N ' étais - je pas directement
as directement intéressé à l ' événement ? Dès lors , je ne fus plus qu ' une
yadère pouvait - elle laisser à son fils ? Vin rouge , élixir de mort ,
son présent ! Ma mère vit - elle encore ? Peut - être à l ' heure où j '
' ignorais et comment l ' aurais - je su ? On me l ' avait seulement donné à
e la chambre , à la dure . Qui le croira ? Pendant deux mois , non : deux mois
conduite et les manières de la canaille ? Maintenant , j ' ai compris : elle
- je vraiment envie de coucher avec elle ? Était - ce son physique qui m '
ysique qui m ' avait fait perdre la tête ? La répugnance que je lui inspirais
ête ? La répugnance que je lui inspirais ? Ses gestes , son allure ? L '
lui inspirais ? Ses gestes , son allure ? L ' affection que , dès l ' enfance
l ' enfance , j ' avais vouée à sa mère? A moins que tout cela ne fît qu'un ère ? A moins
que tout cela ne fît qu'un ? Je n ' en sais rien . Je constate
lle bête , un serpent indien , un dragon ? Une nuit avec elle , puis mourir
' elle peut supporter son toqué de mari ? » Ils avaient raison : on ne se
utre chose qu ' un conte à dormir debout ? N ' est - ce pas mon propre conte
- ce pas mon propre conte que j ' écris ? Les contes ne sont qu ' une voie de
le portait dans son sein était - il mort ? L ' avait - elle mis au monde ? Je
il mort ? L ' avait - elle mis au monde ? Je n ' en sais rien . Dans cette
tait - elle pas la cause de mon tourment ? Je ne plaisante pas . Il y avait /

s – mais que sont les années et les mois ? Pour moi cela n ' a pas de sens ;
able d ' attachement pour qui que ce fût ? Une femme vicieuse à qui il fallait
 - il pas à l ' image de tous les autres ? Tous étaient faits d ' une bouche à
tait - ce un être de chair ou un fantôme ? Avais - je rêvé , étais - je bien éveillé
vais - je rêvé , étais - je bien éveillé ? Je m ' efforçai de rassembler mes souvenirs
rs reprises : « Mort , mort , où es - tu ? » Cela me calma . Je fermai les yeux .
à chaque instant par l ' aile de la mort ? Nounou me traitait en enfant . Elle voulait
le sur un tel pied d ' intimité avec moi ? Je me rappelle qu ' autrefois , l ' hiver
me me témoignait - elle de l ' affection ? Pourquoi se croyait - elle obligée de compatir
le obligée de compatir à mes souffrances ? Autrefois , pour de l ' argent , elle m
u ' elle me tenait sur le pot . Qui sait ? Peut - être s ' était - elle excitée sur
dre secours . A quoi bon ces billevesées ? N ' étais - je pas moi - même le produit
 expérience héréditaire survivait en moi ? N'étais - je pas l ' incarnation même du
s - je pas l ' incarnation même du passé ? Et pourtant , mosquée , chant du muezzin
s maintenant , quand donc boirons - nous ? La nuit venue , je quittai mon réchaud à
vais - je me tenir debout sur mes jambes ? J ' avais l ' impression qu ' au moindre
chambre n ' était - elle pas un cercueil ? Mon lit n'était - il pas plus humide et
s plus humide et plus froid que la tombe ? Ce lit toujours prêt , qui m ' invitait
la que l ' on éprouvait dans le sépulcre ? Qui sait ce qu ' on ressent après la mort
ui sait ce qu ' on ressent après la mort ? Bien que le sang se coagule dans le corps
cience dès que le cœur a cessé de battre ? Une sorte de vie végétative se poursuit
' attarde dans les vaisseaux capillaires ? La sensation de la mort est terrible en
ceux qui comprennent qu ' ils sont morts ? Il y a des vieillards qui rendent l ' âme
outes ses forces , que ressent - il donc ? J ' avais tellement pensé au trépas , à
el je vivais , à quoi bon un autre monde ? Déjà , celui - ci n ' était pas fait pour
lui fallût m ' épater avec ses créations ? Franchement , si j ' étais contraint de
e toute notion du temps et de l ' espace ? On ne sait même pas à quoi on pense mais
 tu donc , qu ' espères - tu donc encore ? La bouteille de vin n'est - elle pas là
in n'est - elle pas là , dans ton alcôve ? Bois - en une gorgée . Meurs , puisque tu
s maintenant , quand donc boirons - nous ? A chaque fois , je sentais venir la crise
u s ' est - il installé devant chez nous ? Aussitôt après mon mariage . Était - ce
ès mon mariage . Était - ce le soupirant ? Le soupirant de la garce ? Je me rappelle
 le soupirant ? Le soupirant de la garce ? Je me rappelle que , ce jour - là , je m
t de son ombre sur le mur humide du bain ? Sensuel et prometteur sans doute . Tout
jouais à cache - cache au bord du Souren ? Cette petite fille à l ' air désinvolte
ssaient voir sous le pan de son vêtement ? Jamais jusqu ' alors je ne l ' avais regardée
' un ton sarcastique : «Comment vas - tu ? » Je lui répondis : «N ' es - tu pas libre
Je lui répondis : «N ' es - tu pas libre ? Ne fais - tu pas tout ce que tu veux ? En
e ? Ne fais - tu pas tout ce que tu veux ? En quoi ma santé te regarde - t - elle ?
? En quoi ma santé te regarde - t - elle ? » Elle sortit en faisant claquer la porte
accouplements , de désespoirs ancestraux ? Dépositaire de ce patrimoine , j ' assurais
- il enfin alors son apparence naturelle ? Pourtant , même dans cet état ultime , les
ils pas subsister leur marque indélébile ? En tout cas , je venais de comprendre ce
s maintenant , quand donc boirons - nous ? Je me rappelai . Je me rappelai soudain
ude . Que pouvais - je imaginer de mieux ? Partager avec elle un verre de vin , puis
pasme . Qu ' est - ce donc que l ' amour ? Pour l ' ensemble de la canaille , une débauche
 ' en avait - on dépouillé à tout jamais ? Cette idée m ' inspirait un sentiment plus
t avoir , comme moi , une haleine de feu ? Je scrutai les ténèbres pour voir s ' il
sait si elle n ' était pas encore vierge ? Je rougis de mes soupçons , je rougis de
mangée hier , tu sais d ' où elle venait ? » Si ça ne l ' avait pas fait rire ! Il
onserver une vieille chemise de ma femme ? Nounou m ' apporta du lait d ' ânesse ,
ta femme était enceinte depuis longtemps ? » Je répondis en riant : « Pour sûr que
s de toi . Comment fait - on pour mourir ? – Dis - lui que je suis déjà mort depuis
 en moi . Qu ' est - ce que l ' éternité ? En ce qui me concerne , l ' éternité c'était
s maintenant , quand donc boirons - nous ? Je me dis : « Puisque je tomberai entre
u d ' un profond sommeil . Rêvait - elle ? Elle avait une intonation voilée , enrouée
ts , était - ce avec le même emportement ? Avait - elle compris que je n ' étais pas
que je n ' étais pas le vieux brocanteur ? Je cherchai à me libérer de son étreinte

INDEX DES NOMS PROPRES